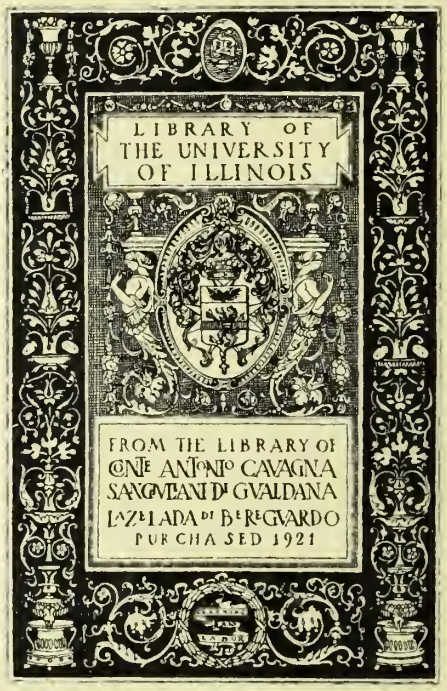

LIBRARY OF
THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
FROM THE LIBRARY OF
CONTE ANTONIO CAVAGNA
SANGVIANI DI GVALDANA
LAZZELADA DI BEREGVARDO
PURCHASED 1921

q 732
W12s

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/lasculptureantiq00wagn

LA

SCULPTURE ANTIQUE

TRAITÉ D'ARCHÉOLOGIE COMPARÉE

SOUS PRESSE POUR PARAITRE EN 1886

ATHÈNES AU SIÈCLE DE PÉRICLÈS

SOCRATE

SA VIE ET SA MORT

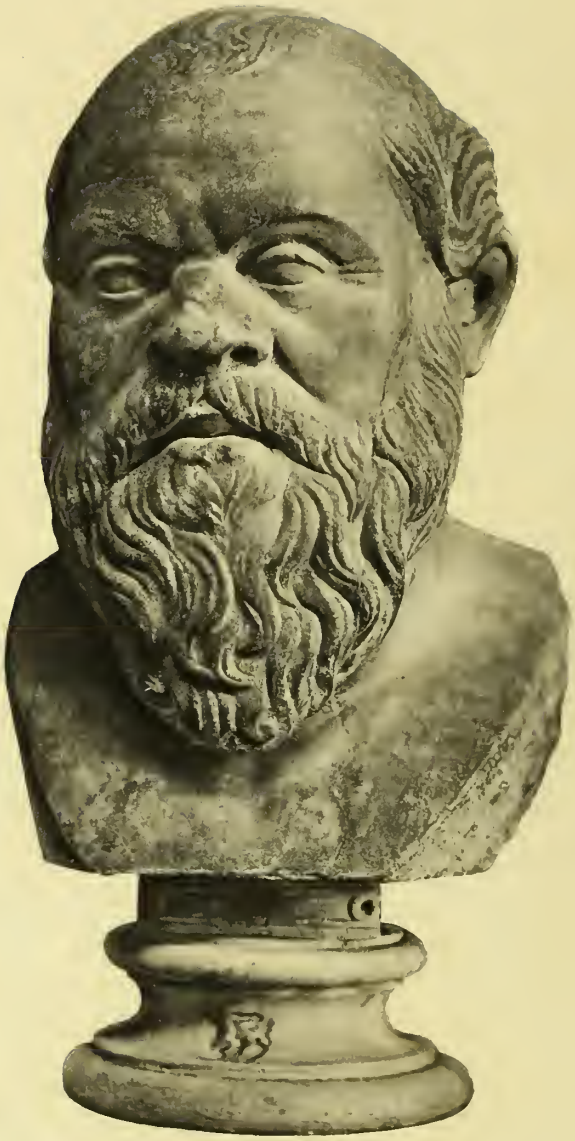
LES MŒURS DE SON TEMPS — SON ENSEIGNEMENT ET SES DISCIPLES

SES ACCUSATEURS ET SA DÉFENSE — SES PORTRAITS, ETC.

AVEC NOMBREUX PORTRAITS

PAR A. WAGNON

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS



PL. VIII. — SOCRATE (MUSÉE DE NAPLES)

TRAITE D'ARCHEOLOGIE COMPARÉE

LA SCULPTURE ANTIQUE

ORIGINES — DESCRIPTION — CLASSIFICATION

DES MONUMENTS

DE L'ÉGYPTE ET DE LA GRÈCE

PAR

ADRIEN WAGNON

Docteur en Philosophie, Privat Docent à l'Université de Genève

AVEC 16 PLANCHES

PARIS

J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR

13, RUE DES SAINTS-PÈRES, 13

1885

Tommasi

A

MONSIEUR GEORGES PERROT

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR D'ARCHEOLOGIE A LA FACULTÉ DES LETTRES

Hommage respectueux de l'Auteur.

GENÈVE, 1885.

TABLE DES SOMMAIRES

Introduction : De l'Archéologie comparée et de quelques figurines de terre cuite en Egypte et en Grèce . . . . . Pages 9 à 32

CHAPITRE I

Considérations générales : Influence de la nature du sol, du paysage, du tempérament du peuple sur la création de l'œuvre d'art. — Méthode à suivre en : Archéologie comparée. — Profond désaccord des érudits en ce qui concerne les origines des arts plastiques en Grèce : Thiersch et Overbeck. Pages 33 à 35

CHAPITRE II

Configuration générale de l'Egypte. — Un mot d'Hérodote commenté par Mariette. — Facilité de la vie et de la culture sur les bords du Nil. — Un moyen original de semer et de labourer au temps d'Hérodote. — La navigation en Egypte décrite par le même auteur. — L'individu égyptien : son anatomie, son caractère, sa langue. — L'Egyptien essentiellement agriculteur n'est ni guerrier, ni navigateur, ni sanguinaire, ni très entreprenant. Pages 37 à 41

CHAPITRE III

Le corps social. — Le monarque absolu représentant de Dieu sur la terre. — Durée de cette monarchie égyptienne. — Les grands monuments sont construits par un peuple de manœuvres levés en masse. — Conséquences de ce travail collectif. — Premier contraste entre les œuvres de l'Egypte et celles de la Grèce. — Grandeur et incohérence des édifices égyptiens : petitesse et perfection des temples grecs. — L'art égyptien est national, populaire et complet. — Scènes de bastonnade. — La mort et les banquets . . . . . Pages 43 à 50

CHAPITRE IV

Monotonie de la vie et du paysage en Egypte. — La monotonie et la solitude du désert sont les deux causes principales de la religion du Fétiche. — Puissance du fétichisme. — Son influence dans l'art et dans la poésie. Pages 51 à 54

CHAPITRE V

Fétichisme, Polythéisme et Monothéisme en Egypte. — L'art égyptien se sert de l'animal-fétiche pour représenter ses divinités. — Le dieu-animal. — Dans ses dieux composites l'Egypte met une tête d'animal sur un corps d'homme, tandis que la Grèce adopte la combinaison contraire. — L'art égyptien esclave de la tradition, l'art grec plus indépendant. — Phidias et l'Aphrodite (Vénus) du Parthénon. — Le symbole. . . . . Pages 55 à 58

CHAPITRE VI

Conséquences du contraste entre le dieu égyptien à tête d'animal et le dieu grec à tête d'homme. — L'art grec renverse les éléments livrés par la donnée égyptienne. — Idéalisme de l'art grec : sensualisme de l'art égyptien. — Chnoum, Mendès et Pan. — Le Minotaure. — Mélange des mythes ariens et sémitiques en Grèce . . . . . Pages 59 à 68

CHAPITRE VII

L'art vit de contrastes. — L'art égyptien atteint de la maladie de l'uniformité. — Lenteur du développement de l'art en Egypte. — Rapide éclosion de la sculpture en Grèce. — L'Egyptien doit tout créer par lui-même. — Le Grec reçoit de l'étranger les moyens techniques : il crée moins, mais son développement est plus constant et plus complet . . . . . Pages 69 à 72

CHAPITRE VIII

L'art égyptien est-il réellement *disséminé?* — A propos d'une tête d'Isis : Thiersch et Overbeck. — Les caractères que l'on a attribués précédemment à l'art égyptien ne peuvent pas s'appliquer à toutes ses œuvres. — Nécessité de classer les œuvres de la sculpture égyptienne en trois grandes catégories : les dieux, les rois, les portraits. — L'art égyptien : *réaliste*. — L'art grec : *idéaliste*. . . . . Pages 73 à 77

CHAPITRE IX

Les statues des dieux égyptiens. — Nullité de l'expression. — Les statues de dieux en Egypte sont fabriquées en grande quantité : ce sont des objets de fabrique. — Une statue d'Isis, bronze ptolémaïque du Louvre, semblable au n° 1248 du Musée Fol à Genève . . . . . Pages 79 à 82

CHAPITRE X

L'idéal national égyptien. — Procédés employés par l'art égyptien pour atteindre à cet idéal. — Les colosses royaux. — La nudité. — Le sacrifice des détails à l'impression de la masse. — Le globe de l'œil sans prunelle. — Costume national traditionnel : *Klaft* et *Schenti* — Convention et décadence. — Le sphinx . . . . . Pages 83 à 94

CHAPITRE XI

Le réalisme en Egypte. — Influence des convictions relatives à la mort sur la création des œuvres d'art. — Le double. — La Statue de Nem-Hotep, maître de la garde-robe ou cuisinier du roi. — Les procédés techniques . . . . . Pages 95 à 103

CHAPITRE XII

Deux portraits réalistes : le Scribe du Louvre, statue égyptienne, et le Socrate du Musée de Naples. — Différence des procédés. — Anatomie du Scribe comparée à celle des plus vieilles statues grecques. — Apollon de Tenea. Pages 105 à 110

CHAPITRE XIII

Comment il se fait qu'on peut comparer une statue du beau style égyptien à une statue grecque archaïque. — Encore l'Apollon de Tenea : sa description. — Résumé de tous les contrastes constatés dans les procédés des deux peuples . . . . . Pages 111 à 119

CHAPITRE XIV

Croyances analogues que suggère la mort en Grèce et en Egypte. — Les statuettes funèbres grecques n'étaient-elles pas appelées à jouer un rôle analogue aux figurines égyptiennes appelées oushebti ou répondantes? — Apparition des statuettes de comédiens dans les tombeaux de la grande Grèce. — Le masque funèbre. — Le mort en Grèce, comme en Egypte, comme en Italie, était censé continuer dans l'autre monde les occupations qu'il avait affectionnées de son vivant. — Le bas-relief et la peinture de décoration en Egypte et en Grèce. — La face et le profil. Pages 121 à 140

CHAPITRE XV

Difficultés que l'art à ses débuts rencontre lorsqu'il veut unir le costume et le corps. — Différentes conventions destinées en Egypte et en Grèce à vaincre ces difficultés. — Transparence de certains costumes égyptiens. — Comparaison des costumes indiens et des costumes grecs. — Supériorité des Grecs dans la manière de traiter le costume. — Phidias, trouve pour la première fois un procédé réalisant l'union parfaite du corps et du costume. Pages 141 à 153

CHAPITRE XVI

Résultats des études qui précèdent. — De l'utilité de l'Archéologie comparée pour apprécier à leur juste valeur les plus anciens monuments de l'art. — Le pays grec et le pays égyptien présentent des contrastes pareils à ceux qu'offrent leurs œuvres d'art. — Contrastes entre les mœurs grecques et les mœurs égyptiennes énumérés par Hérodote . . . Pages 155 à 161

INTRODUCTION

INTRODUCTION

De l'ARCHÉOLOGIE COMPARÉE et de quelques figurines de terre cuite en Égypte et en Grèce.

Les historiens de l'antiquité avaient déjà d'une façon vague et générale l'idée que certaines croyances et plusieurs inventions venues d'Egypte avaient été introduites en Grèce à une époque très reculée.

C'est ainsi qu'Hérodote affirme que toutes les divinités grecques, à quelques exceptions près, ont été empruntées aux Egyptiens par les Hellènes (1).

Dans le domaine plus restreint des arts plastiques, l'aspect rigide et gauche des plus vieilles statues de l'art grec encore dans l'enfance, était volontiers comparé par quelques auteurs anciens aux œuvres égyptiennes dont les mouvements raides et symétriques les avaient frappés.

Diodore de Sicile déclare que: « Le rhythme (2) (c'est-à-dire la com-

(1) La *linguistique comparée* a fait justice de cette appréciation. Cependant Hérodote avait déjà su reconnaître que Poseidon (Neptune) et les Dioscures (Castor et Pollux) ne venaient pas d'Egypte. En effet, Poseidon et les Dioscures se rattachent aux mythes indo-européens dont la source commune est l'Inde et non pas l'Egypte. L'*archéologie comparée* démontrera-t-elle à son tour que l'art grec a puisé dans la civilisation arienne, dans des formes artistiques indo-européennes les germes de cette puissante originalité qui lui permit de résister et de survivre aux influences orientales ou sémitiques, de l'Egypte, de l'Assyrie, de la Chaldée? Nous osons l'espérer; et, au moment même où les yeux des archéologues semblent éblouis par les découvertes faites dans l'Orient sémitique, nous avons le sentiment que l'archéologie et la linguistique ne doivent pas conduire à des résultats diamétralement opposés. — Dans les arts, comme dans la poésie, la source de l'originalité grecque doit être recherchée dans la grande inspiration indo-européenne. L'influence de l'Orient, c'est-à-dire de l'Egypte, de l'Assyrie, de la Chaldée, bien qu'elle soit considérable, n'a été cependant que secondaire. Elle agit en modifiant, en excitant par l'émulation, mais elle ne crée pas, elle n'inspire pas les conceptions du grand art grec.

(2) Dans le monde grec, l'idée du rhythme s'applique non seulement à la musique et à la danse, mais aussi aux arts plastiques. Le Grec, artiste par excellence, parlera du *rhythme* d'une statue, c'est-à-dire du genre d'harmonie qui se dégage de l'ensemble de ses mouvements.

position des mouvements) des anciennes statues de l'Egypte est le même que celui des statues qui chez les Hellènes ont été sculptées par Dédale. » (1)

Strabon voulant donner à ceux de ses lecteurs qui n'ont pas été en Egypte une idée du style et de la forme des statues des divinités égyptiennes: « Représentez-vous, dit-il, qu'elles sont semblables aux œuvres étrusques et grecques des temps les plus reculés. »

De nos jours encore, le public qui circule dans nos musées donne volontiers l'épithète d'*égyptiennes* aux statues grecques ou étrusques de la période archaïque.

Il y a donc entre ces œuvres comme une vague ressemblance et les savants modernes qui devaient rechercher les origines de l'art grec, avant d'en tracer l'histoire, s'arrêtèrent dès le début devant ce difficile problème dont la solution s'imposait: « Ces analogies sont-elles purement fortuites? Ne sont-elles que des apparences trompeuses sans réalité aucune? Ou reposent-elles sur une parenté intime de l'art grec et de l'art égyptien, sur des relations soutenues et profondes? En d'autres termes l'art grec n'est-il que le développement de l'art égyptien ou bien est-il original et indépendant de toute influence étrangère? »

Avant 1830 la question semblait avoir été tranchée définitivement par Otfried Müller. Ce savant unissait à la plus vaste érudition un tempérament de poëte et d'artiste, il était l'auteur de la plus belle histoire de la littérature grecque qu'on eût jamais écrite, son nom faisait autorité en matière de critique d'art, et sa mort sur la terre classique devait augmenter encore le prestige de sa renommée. Or, Otfried Müller avait soutenu avec l'énergie la plus enthousiaste la thèse de l'originalité absolue et complète du génie artistique de la nation grecque.

A cet égard, Otfried Müller fit école et la plupart des archéologues allemands ont adopté l'opinion qu'il avait défendue avec tant de zèle. De nos jours encore, Overbeck dans sa dernière édition de l'Histoire de la plastique grecque n'a guère dépassé le point de vue auquel Otfried Müller s'était arrêté. Cependant, depuis 1830, la face des études archéologiques

(1) C'est-à-dire pareil à celui des statues de l'art grec encore dans l'enfance et que la légende attribuait à Dédale. Voyez par exemple la planche qui représente l'Apollon de Tenea: ce sont, en effet, des statues semblables qu'on nomme volontiers égyptiennes et que Strabon et Diodore de Sicile comparaient aux statues d'Egypte, bien qu'elles en soient absolument différentes. Mais, en réalité, Dédale, comme son nom l'indique, personnifie l'art industriel, la gravure, la ciselure sur bois, sur métal, sur pierre, tel qu'il existait à Crète (la patrie de Dédale), à Mycènes, dans les îles du Sud, etc.; art très antique, d'origine indo-européenne et antérieur à toute influence assyrienne. Notre Planche I, A reproduit une gravure sur or trouvée à Mycènes qui peut donner une idée de ce style. Voyez: Milchhœfer. Die Anfänge der Kunst in Griechenland, p. 143.

s'est profondément modifiée et elle a pris un aspect plus conforme aux théories scientifiques et philosophiques de notre siècle. En effet, notre époque est comme tourmentée du désir d'expliquer tous les phénomènes du domaine physique et du monde de l'esprit par la théorie de l'évolution. On veut voir en quelque sorte *le devenir* des choses : par la réunion *et l'observation* des petits faits qui paraissaient insignifiants au premier abord on veut parvenir aux causes, ou tout au moins aux premières formes, d'où dérivèrent les autres. De là ces dictionnaires énormes, ces grammaires composées d'une foule de langues, ces ouvrages de linguistique où par la comparaison de toutes les langues se rattachant à un même groupe on arrive à suivre l'histoire d'un mot depuis son origine, à travers toutes les métamorphoses qu'il a subies d'âge en âge chez tous les peuples, jusqu'à la forme moderne qu'il a revêtue en dernier lieu.

De là encore la linguistique comparée, la littérature comparée, la mythologie comparée, tous ces efforts du grammairien, du philosophe, de l'historien, pour retrouver les premières formes d'un mot, d'une légende, d'un mythe, d'une croyance, pour établir sa généalogie et renouer les vieilles parentés qui ont existé entre des peuples qu'on supposait autrefois étrangers les uns aux autres. Chaque jour le domaine de ces vastes sciences s'agrandit, chaque jour une difficulté disparaît, une barrière s'abaisse. Cette vérité que les hommes sont frères n'est plus un article de foi, on démontre scientifiquement l'étroite parenté des langues, des croyances, des usages et même des arts.

Jusqu'à présent, les archéologues s'étaient bornés à réunir les œuvres d'art de chaque nation. Toute leur attention avait été absorbée par le travail difficile de grouper les œuvres de chaque période et de chaque peuple à mesure que la terre, les ruines ou les cendres des volcans les rendaient à la lumière du jour. Chaque musée ne possédant souvent qu'un petit nombre d'originaux, le critique d'art était interrompu sans cesse dans la construction de ce vaste édifice par des lacunes presque irrémédiables. Pour réunir tous les matériaux du futur sanctuaire archéologique, il fallait des voyages souvent coûteux, des fouilles ruineuses pour les finances des Etats et des particuliers qui les entreprenaient. Aussi plusieurs musées d'Europe et surtout celui de Berlin n'hésitèrent-ils pas à se procurer des moulages exacts de toutes les œuvres d'art antiques dont ils ne possédaient pas des exemplaires originaux. C'est ainsi que peu à peu dans les salles du Musée de Berlin on vit se grouper toutes les œuvres de la sculpture, classées et cataloguées comme les plantes dans un herbier. D'un autre côté, la publication des catalogues ornés de planches reproduisant les originaux par l'héliogravure, la photographie, la phototypie, tous les procédés modernes ; mettent à profusion sous les

yeux des érudits des exemplaires de tous les arts, de toutes les périodes, de tous les peuples.

Les fouilles entreprises par les gouvernements français, anglais, allemand, ne ressuscitent pas seulement les œuvres des grands maîtres, elles peuplent les musées de figurines de terre cuite, de vases peints, de bijoux, d'émaux, de gemmes, d'intailles, de camées, où la sculpture, le modelage, le moulage, la gravure, la peinture, la ciselure reproduisent toutes les scènes de la vie privée, de l'histoire ou des religions antiques.

Chaque jour l'horizon du monde archéologique s'agrandit et ce n'est plus seulement la Grèce et Rome que l'on étudie, ce sont l'Egypte, l'Assyrie, la Chaldée, la Phénicie, l'Inde, toutes ces vieilles civilisations qui semblaient à jamais perdues pour nous et qui, par les œuvres de leurs artistes et de leurs industriels, ressuscitent de leurs tombeaux. Si les potiers, les ciseleurs, les émailleurs, les sculpteurs, les bijoutiers de ces temps reculés pouvaient renaître, ils auraient le droit d'être fiers de leur œuvre; car c'est le rude labeur de ces ouvriers obscurs qui seul a eu la magique puissance d'éterniser les gloires et les croyances de leur patrie.

Mais à mesure que les matériaux croissent sous sa main l'archéologue voit naître entre eux des ressemblances, des analogies qu'on n'avait pas supposées. Il semblait que rien ne fût plus national que l'œuvre d'art, et voici que l'on découvre entre certains types artistiques de nations différentes des parentés, des filiations imprévues, voici qu'on assiste dans le domaine des arts, comme dans celui de la nature, à l'évolution, au développement de certaines formes.

En un mot, l'archéologue, au terme de ses longs voyages en Orient, voit surgir comme dans une brume lointaine, les contours encore indécis d'une terre nouvelle, qu'on peut saluer dès aujourd'hui du nom d'*archéologie comparée.*

Mais sur cette terre inexplorée il convient de n'avancer qu'avec la plus extrême prudence; il faut craindre les surprises, les illusions et les vertiges. A vrai dire en voyant le champ de ses expériences s'agrandir d'une façon aussi inespérée, le critique d'art qui peut spéculer sur ces œuvres innombrables est presque ébloui. La tête lui tourne un peu en songeant qu'il opère sur des matériaux qui remontent à plusieurs milliers d'années avant notre ère et qui vont sans doute changer l'histoire des relations des peuples antiques. Quand on arrive à ces hauteurs qui permettent d'embrasser un ensemble de plusieurs pays, il faut redouter le vertige des grandes sommités.

Dans le zèle qu'il met à trouver des rapports, des analogies entre les croyances, les œuvres d'art de différents peuples, l'archéologue est facile-

ment entraîné à des comparaisons hasardées, à rapprocher des types qui n'ont eu aucune relation entre eux.

Les érudits qui ont à guider les premiers pas de la nouvelle science doivent se garder de ces rapprochements trop faciles. Ils doivent redouter de tomber dans certaines erreurs des fondateurs de la linguistique comparée qui voyent maintenant leur bel édifice détruit pièce à pièce et reconstruit par les mains mêmes de leurs jeunes disciples sur des bases nouvelles dont la solidité est mieux contrôlée. Toute science jeune encore, comme c'est le cas pour l'archéologie comparée, doit se méfier des conclusions trop hâtives. La comparaison a d'ailleurs ce danger de conduire facilement à la confusion de styles fort différents et quand on veut absolument trouver des ressemblances on finit par les inventer même là où elles n'existent pas.

C'est cette considération — jointe à d'autres motifs que j'exposerai plus loin — qui m'a engagé à tracer d'abord une comparaison aussi exacte, aussi minutieuse que possible d'un certain nombre de statues grecques archaïques et des types les plus remarquables de la sculpture égyptienne. Dans cette étude j'ai cherché à mettre en relief les caractères essentiels de chacune de ces œuvres grecque ou égyptienne et à faire sentir, par leur rapprochement immédiat, les contrastes et les analogies des conceptions artistiques de ces deux peuples.

J'étais d'ailleurs guidé dans le choix de ces deux termes de comparaison par la connaissance toujours plus approfondie que l'on a du monde égyptien et dont les historiens de l'art grec n'ont pas assez tenu compte jusqu'à présent. Les travaux de MM. Mariette, Maspero, Brugsch-Bey ont fait sortir l'Egypte du voile obscur où elle semblait se draper comme une reine jalouse de sa beauté. Mais c'est surtout la belle *Histoire de l'art dans l'antiquité* par MM. G. Perrot et Charles Chipiez qui m'a permis de tracer les lignes générales de mon étude.

Si le livre que je présente aujourd'hui au public a quelque valeur, c'est à l'œuvre antérieure de M. Perrot qu'il le doit en grande partie.

C'est des récits d'Hérodote et des descriptions de M. Perrot que j'ai cherché à dégager, en termes aussi brefs que possible, les traits principaux, essentiels, du génie artistique de l'Egypte.

J'ai restreint le champ de cette recherche aux œuvres de la sculpture, parce que le domaine de l'architecture égyptienne a été exploré dans le plus grand détail par les auteurs que je viens de citer [1], et parce qu'une

[1] Il n'en est pas de même des œuvres de la sculpture égyptienne, l'étude anatomique et psychologique de ses formes essentielles, leur classification, constituent un domaine absolument inexploré. On trouvera dans la présente étude un essai de classification des œuvres de cet art dans lequel j'ai cherché à déterminer les grands types

comparaison des édifices grecs et égyptiens a déjà été tracée par Quatremère de Quincy. Sans doute, le tableau historique du développement de l'art de la sculpture ne pourra être complètement esquissé que par ceux qui suivront ses différentes étapes à travers l'Egypte, la Chaldée, l'Assyrie, la Phénicie, la Syrie, l'île de Cypre, de Crête, de Rhodes, et surtout par ceux qui sauront aussi retrouver tout ce qu'il doit, d'autre part, à l'inspiration indo-européenne, tout ce qu'il a reçu en passant par les races ariennes de l'Arménie et par la Phrygie; mais le but que j'ai poursuivi se rattache à la philosophie de l'art plus encore qu'à son histoire.

En effet, les récentes découvertes ont démontré que l'Egypte a été, dans ses œuvres d'art, supérieure à toutes les autres nations de l'Orient primitif. Avant l'art grec, la sculpture égyptienne s'est seule rapprochée de la nature pour l'étudier dans des essais naïfs et consciencieux, seule elle a affectionné l'étude de la nudité qu'elle comprenait autrement que le monde grec.

Il y a donc, au point de vue philosophique, un haut intérêt dans ce rapprochement brusque et immédiat de l'Egypte et de la Grèce, ces deux nations artistiques par excellence, l'une inventant les procédés techniques et les enseignant aux peuples de l'Orient, l'autre s'assimilant peu à peu toutes les nations étrangères et les dominant par la fascination de ses œuvres merveilleuses. Il me semble qu'il y a comme un attrait extraordinaire dans la comparaison de ces deux royautés artistiques, l'une celle de l'Egypte s'exerçant sur ces vieilles civilisations orientales, l'autre celle de la Grèce courbant sous son sceptre l'Orient et l'Occident et s'étendant par la Renaissance jusqu'aux siècles modernes.

Mais en traçant ce parallèle des deux nations j'ai cherché sans cesse à suivre les principes de la philosophie de l'art. C'est-à-dire qu'il ne suffit pas de mettre en présence deux œuvres de deux peuples différents et de constater leurs analogies apparentes, il faut encore rechercher le principe dont elles émanent ou l'inspiration qui a dirigé la main des deux maîtres dont elles sont les créations.

Ensuite ce sont les inspirations dont il faut trouver les causes dans la nature, dans le climat, dans les croyances, dans la société qui entourent chacun des deux artistes.

Enfin ce sont les idées elles-mêmes, les deux caractères principaux et essentiels exprimés dans les deux œuvres d'art qui seuls doivent être comparés, parce que seuls ils permettent de constater une analogie ou un contraste et de distinguer une copie d'une œuvre originale.

essentiels qu'il a créés. Parmi les travaux qui m'ont dirigé, je dois signaler aussi les très-remarquables études de M. Léon Heuzey sur les origines des figurines de terre cuite.

On comprend l'utilité et la portée de cette méthode philosophique, elle pénètre jusqu'au génie même de chacune des nations qu'il s'agit de comparer. Ainsi, un bas-relief de terre cuite du Musée du Louvre et d'anciens cylindres assyriens et babyloniens représentent un héros terrassant des lions, des taureaux, des génies.

Les assyriologues supposent qu'il s'agit du dieu assyrien dont le nom encore incertain, s'épèle *Istubar* et — d'après la nature des travaux qu'il exécute — M. Raoul Rochette veut y voir l'ancêtre de l'Hercule grec (1).

Suivant la méthode que j'ai indiquée plus haut, je considère que l'*Istubar* assyrien est habillé d'une tunique à large ceinture, que sa tête

(1) Nous ne voudrions pas que l'on se méprît ici sur notre intention. Nous nous plaçons au point de vue de la philosophie de l'art et non pas à celui de son histoire, sans vouloir nier d'une façon absolue l'origine peut-être assyrienne (selon d'autres phénicienne [?]) de l'Heraclès (Hercule) telle qu'elle a été exposée par MM. Raoul Rochette et Mower. Nous n'oublions pas non plus que dans l'art grec archaïque Heraclès apparaît parfois vêtu du costume des archers (ainsi dans l'un des tympans du temple d'Athéné á Egine). Mais nous constatons aussi une autre tradition qui représente déjà, à une très haute antiquité, l'Hercule grec entièrement nu, armé seulement du carquois et de la massue. C'est ainsi que dans une gemme de Crête en stéatite, dont le travail dénote une époque très reculée et que Milchhœfer classe parmi les gemmes du style grec primitif, Heraclès est entièrement nu et ceint seulement d'un anneau qui est censé représenter un petit pagne beaucoup plus court que la *schenti* égyptienne et qui se retrouve sur les plus vieux monuments grecs, sur les gemmes des îles, sur les anneaux d'or de Mycènes, etc. Les mouvements très naturalistes, violents, bizarres même que l'on peut remarquer sur ces monuments (voyez notre Planche I, A et B), la nudité presque complète des figures, ne se retrouvent pas en Egypte au même degré. Sur le petit monument de Crête que nous donnons sur notre Planche I, B, Heraclès est représenté terrassant: « le vieillard de la mer », un démon à queue de poisson, qui plus tard prit le nom de Triton, Nérée, Protée, Glaukos, etc. La nudité complète d'Heraclès se retrouve avec le même sujet sur un bronze très antique d'Olympie (Planche I, C) et sur un bas-relief d'Assos (Planche I, D). C'est dans cette nudité — si antique, dans ce cas spécial, qu'elle peut être une réminiscence inconsciente du climat plus heureux de l'Inde où vivaient les ancêtres ariens des Grecs — que réside toute l'originalité du type artistique de l'Heraclès grec. C'est par là qu'il s'émancipe de toute influence assyrienne, que sa force devient plus héroïque, plus humaine, pour ainsi dire, en cessant d'être représentée par le symbole. La nudité est un trait caractéristique de la race indo-européenne: on sait, par exemple, que les Gaulois étonnaient les Romains par leur persistance à aller nus même sous un climat rigoureux. D'ailleurs la nudité d'Héraclès s'explique aussi parce qu'il est, comme Max Müller l'a si bien démontré, un héros ou un dieu solaire. Dans le Yagur-Véda Purûravas, un dieu analogue à Héraclès, s'élance tout nu pour combattre les Gandharvas (les Centaures) et son épouse Urvasi, l'Aurore, se cache la figure pour ne pas le voir sans vêtement. C'était la manière mythologique de dire que l'Aurore disparaît et que le soleil se lève. C'est à cette origine arienne, à cette haute antiquité, que remonte la nudité de l'Héraclès grec. On remarquera aussi la nudité du héros qui sur notre gemme, Planche II, A, dompte deux Harpyies à tête de cheval. Cfr. Max Müller. *Mythologie comparée*, p. 136.

est trop forte pour le corps et qu'elle est décorée d'une chevelure luxuriante, symbole de la force chez les Orientaux, comme on le sait par l'histoire de Samson. Au contraire, l'Hercule grec a la tête petite, les cheveux ras à la manière des athlètes, sa force est exprimée par la vigueur de ses muscles, et à une époque assez reculée déjà par la nudité héroïque et le mépris des armes défensives. En rapprochant ces deux œuvres différentes, je trouve que l'inspiration qui a dirigé l'artiste de l'*Istubar* est *symbolique*, puisque la force de son héros est exprimée par le symbole de la chevelure énorme, tandis que le type de l'Hercule grec est dû à l'étude de la nature, de l'organisme humain, à une inspiration *naturaliste*.

Ce sont donc les deux principes des deux arts, l'un symbolique, l'autre naturaliste, que la philosphie de l'art permet de dégager, et que la comparaison doit rapprocher pour comprendre les distances qui séparent les inspirations nationales des deux peuples.

Je ne connais pas de fait qui puisse mieux faire saisir l'utilité de cette méthode que les ressemblances qu'on a voulu trouver entre la Vénus orientale et l'Aphrodite grecque. Les terres cuites funèbres et les cylindres chaldéo-assyriens représentent une déesse entièrement nue. C'est Istar la déesse de la nature (1), celle qui symbolise la puissance génératrice. Tout en elle annonce l'abondance féconde, depuis ses formes matronales, son buste trop court, son bassin trop large, jusqu'à ses mains qui pressent les seins comme pour en faire jaillir le lait, jusqu'aux plis profonds tracés sur le ventre, indices d'une nature fatiguée, jusqu'aux détails exagérés de la région pubienne. C'est la déesse mère et nourrice, celle qui sous le nom d'Anat, Istar, Allat, Bélit ou Zarpanit personnifie la fertilité inépuisable de la nature. On a voulu comparer cette déesse aux formes pleines et presque monstrueuses avec l'Aphrodite grecque que Phidias sculpta entièrement nue au fronton du Parthénon. M. Heuzey dans son remarquable *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Louvre* (2) a même écrit, avec éloquence, que « le geste éhonté des anciennes déesses orientales deviendra, dans l'Aphrodite grecque, l'expression même de la pudeur. »

C'est précisément cette transition, cette métamorphose de l'inspiration même qui a guidé l'artiste que nous ne pouvons pas admettre.

En effet, on peut dire, au sujet de l'opinion émise par M. Heuzey, que si l'Aphrodite grecque n'avait été empruntée qu'à ces grossières

(1) On trouvera des dessins représentant cette déesse dans G. Perrot et Chipiez. *Histoire de l'Art* dans l'antiquité, II, pp. 505 et 508. Voyez notre Planche II, G.

(2) Voyez aussi le discours: *Sur les Origines des figurines de terre cuite*, par *M. Léon Heuzey*, lu dans la séance publique annuelle de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le vendredi 17 novembre 1882.

images de l'Orient chaldéo-assyrien elle en eût toujours adopté dès l'origine l'entière nudité et les gestes lascifs. Or, il n'en est rien. L'Aphrodite Urania que l'on peut considérer comme la conception réellement grecque du type archaïque de l'Aphrodite est entièrement vêtue comme toutes ses sœurs, les autres déesses; elle se distingue d'elles seulement par ses attributs: la pomme et la fleur.

Dans les chefs-d'œuvre du grand art national — et je fais cette distinction parce que je n'admets pas que les terres cuites funèbres, les vases, les gemmes et autres produits de la fabrique, toujours soumise plus directement à l'influence étrangère, fassent partie du grand art national, — c'est sans doute Phidias qui pour la première fois (1) a osé dépouiller de ses vêtements la déesse de la beauté, et cela au fronton occidental du Parthénon où il l'a représentée assise sur les genoux de Thalassa, la déesse de la mer, à qui elle devait le jour. En attribuant la création de l'Aphrodite nue à Praxitèle, M. Heuzey s'est peut-être souvenu d'une légende racontée par Athénée (2), mais depuis Phidias et avant Praxitèle nous connaissons encore le type célèbre de l'Aphrodite nue et accroupie due à Dédale de Sicyone, élève de Polyclète, une autre Aphrodite nue d'Eucleidès d'Athènes et enfin celle de Scopas.

Il est cependant du plus haut intérêt pour l'histoire de ce type de savoir que son apparition dans le grand art grec est due au maître de l'école athénienne. En effet, dirons-nous que ce génie qui fit tant de grandes découvertes dans le monde des arts, et qui, entre autres, sut le premier résoudre le difficile problème de l'union du corps et du costume en créant la draperie grecque, dirons-nous que ce créateur de tant de formes nouvelles a été mendié à l'Istar orientale le trait de génie qui lui inspira le type de l'Aphrodite nue? Je ne le pense pas, parce qu'il en eût pris aussi les gestes lascifs, les formes matronales et pleines, ou seu-

(1) Overbeck (*Histoire de la plastique grecque*, I, 397) dit positivement que l'Aphrodite du Parthénon est la première apparition du type de l'Aphrodite nue dans l'histoire de l'art. Il ne parle naturellement que des œuvres de la sculpture grecque, et ne tient pas compte des figurines de terre cuite.

(2) Athen. lib. 12, p. 590. — Athénée raconte que pendant les fêtes d'Eleusis, Phryné vint se baigner dans la mer. Un nombre infini de spectateurs couvrait la riante plage d'Eleusis et quand Phryné sortit de l'onde, il n'y eut qu'un cri : « C'est Aphrodite qui sort des eaux ! » Le peintre Appelle et le sculpteur Praxitèle étaient sur le rivage, tous deux résolurent de représenter la naissance d'Aphrodite d'après le modèle qu'ils avaient sous les yeux. Cette légende a été inventée pour expliquer par une anecdote amusante, comme celles qu'affectionnent les auteurs grecs, la nudité du type de l'Aphrodite sortant de l'onde et dont l'origine remonte sans doute à cette délicate création de Phidias au fronton du Parthénon. Phidias lui-même s'était inspiré des récits des poëtes qui décrivent la naissance de la déesse.

lement les bijoux orientaux, parce que si Phidias eût été un copiste, il se fût trahi par quelque concession ou quelque emprunt fait à son modèle assyrien. Phidias [1] en créant ce type s'est inspiré du génie même de la nation grecque et lorsque nous contemplons son Aphrodite au fronton occidental du Parthénon, nous nous trouvons en présence d'une conception de la nudité inconnue à l'Egypte, à l'Assyrie et à la Chaldée. Chez les Assyriens, l'artiste ne comprend que la richesse du costume, la nudité le gêne, il l'évite ou la couvre d'arabesques fantaisistes, en Egypte, le sculpteur copie les nudités réalistes qu'il a tous les jours sous les yeux sur les bords du Nil et il ne s'élève pas au-dessus du terre à terre de ses modèles. Dans l'art chaldéo-assyrien la nudité même de la déesse Istar est une exception, elle est due à quelque instinct superstitieux et les formes monstrueuses de la puissante créatrice doivent inspirer aux fidèles une sorte d'horreur religieuse.

Mais chez les Grecs la conception est toute différente. Vêtu d'une tunique et d'un manteau qu'il peut quitter facilement, le Grec ne met son orgueil ni dans la richesse de son costume ni dans l'éclat de ses bijoux, mais dans la force et la splendeur des formes du corps. La nudité est pour ainsi dire la grande toilette du Grec, c'est d'elle dont il se pare pour paraître dans l'arène d'Olympie aux yeux de la Grèce réunie ; c'est la nudité idéale qui convient à ceux des dieux et des héros que la poésie représente dans tout l'éclat de la jeunesse. Dans les palestres, dans les gymnases et les lycées, dans les fêtes d'Olympie l'artiste grec a sans cesse sous les yeux les formes du nu, il est appelé à les étudier dans leurs attitudes diverses, il les affectionne parce qu'elles sont une partie de l'orgueil national.

Il ne faut donc pas s'étonner si déjà bien avant Phidias les héros d'Homère sont représentés presque entièrement nus aux frontons du temple d'Egine et si le plus jeune et le plus beau des dieux de l'Olympe, Apollon, nous est parvenu dans une statue idéalement nue qui remonte à l'an 600 avant notre ère. Mais si le dieu de la lumière n'a rien à cacher, pourquoi la déesse de la beauté divine et idéale se couvrirait-elle d'un voile? En d'autres termes, Phidias s'est inspiré ici comme ailleurs de la conception nationale, il a appliqué à la représentation d'Aphrodite ce principe de la nudité idéale que l'art grec tendait avant lui déjà à faire vivre dans ses dieux les plus jeunes, Apollon et Hermès (Mercure). Il n'y a dans cette œuvre rien d'égyptien, ni d'assyrien, ni d'oriental ; il y a l'incarnation dans le marbre d'un idéal rêvé par le génie de la nation grecque

[1] On trouvera une copie du groupe d'Aphrodite et de Thalassa faite d'après les dessins de Carey, dans Overbeck (ouv. cité), I, p. 293, fig. 60.

et auquel Phidias donnait une forme tangible. Pour les dieux les plus jeunes, pour Apollon et Hermès, l'art grec avait créé le principe de la nudité idéalisée, il devait forcément l'appliquer un jour ou l'autre à la déesse des plaisirs et de la beauté.

Seulement il fallait le génie de Phidias pour oser mettre en œuvre cette application et il le fit avec cette audace prudente que donne le talent sûr de lui-même; car, tout en dépouillant la déesse de ses vêtements rigides dont l'avait couverte l'archaïsme grec, il donna une explication à cette nudité. Il la montra assise sur les genoux de la déesse de la mer, c'était dire aux spectateurs que la belle Aphrodite était représentée au moment où elle venait de surgir pour la première fois de l'écume des flots. C'est donc jusqu'à Phidias que remonte cette tradition de l'Aphrodite sortant de l'onde et comme dirait Alfred de Musset:

« Secouant vierge encore les larmes de sa mère. »

C'est cette tradition qui s'est perpétuée jusqu'à Praxitèle et au-delà. Le récit d'Athénée lui-même n'est qu'un souvenir inconscient de l'inspiration de Phidias ([1]).

Quant à ces Aphrodites funéraires de terre cuite que l'on trouve dans les tombeaux grecs depuis l'île de Cypre jusque dans la grande Grèce et qui portent tous les caractères de leur ancêtre l'Istar assyrienne, il est évident qu'elles ont été apportées aux Grecs par les Phéniciens.

Mais l'observation philosophique des faits nous engage à réduire à sa juste valeur l'importance que l'on donne généralement aux figurines de terre cuite dans l'histoire de la plastique ancienne.

En effet, dans notre XIXe siècle nous sommes beaucoup plus cosmopolites que les anciens. Cependant si nous admettons volontiers dans nos jardins l'introduction des kiosques chinois, et dans nos salons celle des bibelots de la Chine et du Japon, nous trouverions mauvais qu'un de nos artistes donnât à quelque monument national la forme d'un magot chinois. Cette répulsion a dû être encore beaucoup plus puissante chez les peuples de l'antiquité où l'idée de nationalité est bien plus développée. En d'autres termes, les Grecs poussés par la superstition ont bien pu admettre dans leurs tombeaux quelques figurines de terre cuite, représentant des animaux ou des dieux étranges venus d'Egypte, d'Assyrie, de Chaldée ou d'ailleurs, ils ont pu avec les moules étrangers recevoir des formes de vases, de coupes, de bijoux, mais il serait téméraire de conclure de ce fait à une influence de l'art égyptien sur les grandes créations nationales dues à Phidias ou à Praxitèle.

([1]) Voyez la note de la page 17.

Il convient donc en archéologie comme dans toutes les autres sciences d'établir une classification entre les œuvres d'art et de ne pas appliquer indistinctement les mêmes lois à toutes les catégories.

Je suis d'ailleurs persuadé que cette influence orientale n'a guère dépassé en Grèce la mythologie des tombeaux. (1)

En effet, les types qui ont été évidemment empruntés par la Grèce à l'Egypte sont le Sphinx, la Harpyie et la Sirène à corps d'oiseau et l'Aphrodite funéraire. (2)

Mais il faut remarquer que ces types se rattachent en Grèce, à l'origine, au culte des morts et aux croyances sur l'autre monde. Or, ces croyances présentent les plus grandes analogies chez tous les peuples de l'antiquité, même chez ceux qui n'ont eu aucun commerce entre eux. La croyance au revenant, au fantôme, au *double* qui continue après la mort dans un autre monde les occupations qu'il avait de son vivant, est générale. On la retrouve en Chine comme en Egypte, comme en Grèce, comme en Italie et jusque chez les sauvages de l'Amérique. Cette superstition est donc *humaine*, c'est-à-dire qu'elle se trouve chez presque tous les peuples à une certaine époque de leur histoire, sans que le uns l'aient empruntée aux autres.

C'est — à mon avis — cette analogie de superstitions touchant l'autre vie qui permît aux Grecs d'emprunter aux Egyptiens et à l'Orient ces types étranges, le Sphinx, la Harpyie, la Sirène, l'Aphrodite funéraire, dont ils ne comprenaient pas toujours le sens, tandis qu'ils ne firent aucun emprunt à ces autres dieux de l'Orient à corps humains et à têtes d'animaux, parce qu'il n'y avait dans ce domaine aucune parenté de croyances entre eux et l'Egypte et parce que ces formes disgracieuses étaient contraires au génie même de l'art grec.

Je crois donc qu'il convient de limiter ces emprunts que la Grèce a faits à l'Egypte au monde des statuettes funéraires, à tout ce qui se rattache à la mort et à son culte et de ne l'étendre qu'avec la plus grande prudence aux autres conceptions religieuses.

C'est peut-être aussi par les tombeaux, par le culte des morts, que l'Aphrodite syro-phénicienne, l'Astarté, la grande déesse des Phéniciens a pénétré chez les Grecs. D'ailleurs, de toutes les religions de l'Orient

(1) Il faut en excepter cependant le culte d'Héraclès (Hercule) où sur un canevas de légendes d'origine arienne, venues des Indes avec les ancêtres des Grecs, se sont brodées d'autres traditions d'origine orientale et sémitique. Les deux tendances, l'une orientale, l'autre grecque, se reconnaissent facilement dans le culte de ce dieu.

(2) Il faut y joindre peut-être les déesses courotrophes où je reconnais aussi un mélange d'antiques légendes ariennes et de traditions orientales sémitiques plus modernes.

sémitique, c'est la seule qui ait joué chez les Grecs un rôle aussi considérable. Cela tient à sa nature même qui, de toutes les religions orientales, est celle dont le principe se rapproche le plus de cette philosophie poétique qui est à la base des croyances ariennes et spécialement de la mythologie grecque Le rôle de l'Aphrodite grecque, l'Astarté des Phéniciens, peut se résumer en deux mots « Créer et détruire. » C'est la déesse-nature qui préside à toute naissance et à toute destruction ; la déesse-mère, une de ces mères qui épouvantent Gœthe dans son second Faust. Et l'on ne saurait guère concevoir quelque chose de plus effrayant que ce phénomène cruel qui résume la nature tout entière, que cette volupté qui crée sans cesse et cette cruauté plus raffinée encore qui ne se lasse pas de détruire. C'est à cette conception métaphysique que la déesse dût d'être si facilement adoptée par les Grecs. Elle était, en outre, la déesse des Phéniciens, du peuple marin par excellence, et les pilotes grecs furent tout naturellement portés à se mettre aussi sous sa haute protection.

Mais dès qu'elle posa le pied sur le sol de la Grèce, l'Istar des Assyriens, l'Astarté phénicienne, perdit en partie ses formes monstrueuses et lascives. Elle s'identifia, d'une part, avec cette déesse de la beauté, fille de Dione et de Zeus (Jupiter) (Iliade, 5, 370, 428), parente de la Vénus des Romains et de la Freyja du Nord, qui a dû exister en Grèce avant l'influence orientale. Dans ce sens, elle devint l'Aphrodite Urania, la divine, la céleste, une déesse réellement grecque par la forme et par l'esprit, que les poètes enveloppèrent des voiles transparents de leurs légendes gracieuses, avant que la grande sculpture nationale vînt lui donner un corps divinement beau qui n'a rien gardé de l'influence orientale.

D'autre part, à côté de ce premier type que l'inspiration grecque s'était assimilé si complétement, l'ancienne Aphrodite phénicienne garda son caractère oriental. Ce second type subsista au sein de la nation grecque parallèlement à l'autre, il continua à être représenté sous des formes monstrueuses, lascives, surtout dans les tombeaux où la superstition et ce mystère qui enveloppe la mort devaient contribuer à conserver l'apparence primitive de l'idole phénicienne. Cependant, dès son arrivée en Grèce, ce second type eut une tendance à disparaître, tandis que la véritable Aphrodite grecque, telle que l'avaient créée les poètes grecs et le génie de Phidias devait se développer, devenir la source d'une foule de chefs-d'œuvre et même à une époque assez reculée déjà envahir à son tour la Phénicie. Car, on sait maintenant que les Phéniciens subirent beaucoup plus rapidement qu'on ne le supposait d'abord l'influence de l'archaïsme grec.

Cette dualité de l'Aphrodite qui tient à son origine étrangère a donné lieu dans l'art à des contrastes frappants. Ainsi à Elis on voyait

la statue d'Aphrodite Urania, œuvre de Phidias. Le grand artiste l'avait représentée le pied posé sur une tortue, le symbole de la réserve chaste, de l'amour de la famille et de la maison. Sous cette forme-là, Aphrodite était purement grecque et due à une inspiration qui rappelle l'origine arienne de la race hellénique. Mais, à côté de cette œuvre de Phidias, Scopas avait représenté l'Aphrodite Pandemos, l'Aphrodite d'origine orientale assise sur le dos lascif d'un bouc (Pausanias, 6, 25, 2. Plut. pr. conj. 32). La philosophie grecque elle-même a eu comme le sentiment de ce contraste entre les deux conceptions de l'Aphrodite, l'une grecque, l'autre orientale, lorsqu'elle distingua depuis Platon l'Aphrodite Urania, la déesse de l'amour pur et divin, et l'Aphrodite Pandemos, celle de l'amour sensuel et de la prostitution (Platon, *Le Banquet*, 180 D). (1)

Une dualité analogue des mythes peut se constater aussi pour le Sphinx et la Sirène.

En effet, le Sphinx et la Sirène ont donné lieu, dans le monde grec, à deux croyances, l'une encore assez peu précisée qui se rattache au culte des morts et qui tient à l'Egypte et à l'Orient, l'autre qui a été chantée par les poëtes et qui est purement grecque.

Ainsi le Sphinx — ou plutôt *la Sphinx grecque*, suivant le genre de ce mot dans la langue de Sophocle — est d'abord une image de la mort et des desseins impénétrables de la divinité. C'est avec cette signification que le monstre est venu à l'origine d'Egypte en Grèce, sans doute parce qu'il semblait garder les tombeaux égyptiens. C'est comme symbole des desseins insondables de la divinité que Phidias orna de Sphinx les bras du fauteuil de son Zeus olympien et le casque de son Athéné Parthenos. Peut-être, avec cette signification, y a-t-il eu aussi dans les représentations grecques des sphinx masculins, comme ce fut le cas pour la Sirène à corps d'oiseau dont on connaît un exemplaire mâle trouvé à Cypre. En effet, Hérodote parle d'*androsphinx* ou de sphinx mâles qu'on voyait dans le palais du roi Scythe Scylès à Borysthène où ce prince célébrait les Mystères de Dionysos qui ne sont pas sans relation avec le culte des morts.

Voilà donc le Sphinx venu d'Egypte, c'est celui qui est en rapport avec le culte des morts et que l'on trouve dans les tombeaux grecs. Mais

(1) Notre Planche II, I, représente une Aphrodite de Cypre, c'est une figurine de terre cuite qui peut donner une idée de l'Aphrodite Pandemos d'origine orientale. M. Heuzey fait dériver ce type de figurines analogues à cette statuette funéraire égyptienne que nous donnons sous la lettre F de la même planche. Il est intéressant d'y comparer la déesse chaldéenne représentée sous la lettre G. La lettre H représente une statuette funéraire de Rhodes dont l'inspiration déjà plus chaste fait songer à l'Aphrodite Urania.

la véritable Sphinx grecque, celle qui inspire les grands poëtes et les artistes de la nation, est celle qui près de Thèbes attirait les passants par ses énigmes, c'est celle qui, avec la Sirène, symbolise la puissance de séduction et c'est aussi comme telle qu'elle est du sexe féminin.

M. Heuzey a trouvé une autre explication du sexe que ce monstre a pris dans les représentations grecques : « Il faut se rendre compte, dit-il, de l'effet que ces figures (égyptiennes) avec leur face rasée dont la virilité n'est indiquée que par une barbiche souvent omise, avec leurs perruques tombantes et couvertes d'un voile d'étoffe, devaient inévitablement produire sur des peuples qui avaient l'habitude de porter la barbe longue et les cheveux courts : ils y ont vu très facilement des représentations féminines. C'est là une erreur qui est constante, par exemple, pour la figure du Sphinx qui a changé de sexe en passant de l'Egypte chez les Grecs, etc.... » Cette interprétation a quelque chose de vraisemblable. Cependant il faut observer que les Grecs ne portaient pas les cheveux courts en temps ordinaire. En effet, Hérodote parlant des étranges coutumes des Egyptiens dit positivement : « Les autres hommes (les Grecs) ont l'usage de se couper les cheveux à la mort de leurs proches : les Egyptiens, rasés en temps ordinaire, laissent croître leurs cheveux en signe de deuil. » — Ainsi, les Grecs du temps d'Hérodote n'auraient pas été étonnés de voir des figures égyptiennes aux longs cheveux ni tentés de les prendre pour des femmes. Mais il faut convenir que la tête du Sphinx entourée du *klaft* ou large foulard aux plis rigides a quelque chose de féminin, surtout pour des hommes habitués comme les Grecs à porter le casque, le petasos [1] ou la chevelure libre.

D'un autre côté, il y avait en Egypte des sphinx masculins et des sphinx féminins. Wilkinson ne connaît, il est vrai, qu'un seul sphinx féminin qui représente la reine Mut-Neter, mais il est probable qu'un grand nombre de reines étaient représentées sous la forme du sphinx.

Hérodote connaissait parfaitement ces deux formes du sphinx, puisque là où il veut parler de sphinx masculins, il l'indique d'une façon spéciale en les désignant du nom d'*androsphinx* ou sphinx mâles. Comme il n'explique pas davantage ce mot, c'est, sans doute, qu'il ne présentait rien d'étonnant pour ses auditeurs ou ses lecteurs. Il en résulte que les Grecs ont au moins depuis Hérodote connu les deux formes du Sphinx. On ne doit donc pas dire que la figure du Sphinx a changé de sexe en passant d'Egypte en Grèce, mais il faut se demander simplement : « Pourquoi entre les deux sortes de sphinx égyptiens les Grecs ont-ils choisi de préférence le type féminin ? »

[1] Chapeau à larges bords portés par les éphèbes ou jeunes Grecs.

On sait que, chez les Egyptiens, le Sphinx représentait le roi divinisé par son union avec le lion et le sphinx féminin était le symbole de la reine également divinisée. En passant en Grèce, la forme générale du monstre resta, mais les croyances qu'elle inspirait devaient se modifier avec les institutions moins despotiques du peuple où elle entrait. *La véritable Sphinx grecque* — puisque tel est le genre de ce mot dans la langue des Hellènes — devint la personnification d'une puissance symbolisée aussi par la Sirène. *La Sphinx* grecque est la sirène terrestre. Si la Sirène séduit les marins par ses chants harmonieux, *la Sphinx* intrigue et attire l'homme des villes par ses énigmes ingénieuses. Comme la Sirène, la Sphinx personnifie cette puissance de séduction féminine qui attire et perd l'homme, s'il n'est aussi habile qu'Oedipe ou aussi prudent qu'Ulysse. Elle rappelle aussi la Sirène par certains traits, puisqu'elle a comme elle des ailes, le buste d'une femme et des plumes d'oiseau.

Si donc la Grèce a pris la forme générale du Sphinx à l'Egypte, elle en a transformé entièrement la signification. L'inspiration qui dirigeait l'artiste et le poëte grec dans le choix de cette forme, était absolument indépendante de celle de l'Egypte. L'Egypte n'exerçait pas par là une de ces influences qui pénètrent jusque dans l'âme des nations. Elle donnait une forme décorative assez répandue et que la Grèce modifia en lui joignant des ailes, des plumes d'oiseau, parfois même une queue de poisson. (1)

Mais le génie grec en métamorphosa le sens poétique et du monstre royal, il fit un être légendaire, personnifiant parfois la mort ou symbolisant la séduction féminine. A la divinité impassible et muette de l'Egypte, il substitua cet être loquace qui attire les passants et les séduit par ses questions étranges.

Nous retrouverons la même dualité de croyances en ce qui concerne la Sirène ou la Harpyie. « Dans les représentations du rituel égyptien, dit M. Heuzey, l'épervier à tête humaine figure l'âme du mort et plus exactement le souffle de la vie: son sexe est celui même du défunt et son menton est souvent pourvu de la barbiche qui lui donne un caractère viril. » C'est évidemment de cette figure que vint la Harpyie ou Sirène à corps d'oiseau et le plus souvent à tête de femme que l'on voit sur les tombeaux grecs. Ici nous sommes à peu près certains que, sous cette

(1) C'est le cas pour un Sphinx de terre cuite du Musée Fol à Genève, n° 487. D'autres Sphinx semblables trouvés aussi dans des tombeaux grecs font partie de la Collection Revillod. Les ailes ont peut-être été empruntées au Sphinx phénicien. Cependant, il faut observer que les ailes du Sphinx grec n'ont pas la même forme que celles du Sphinx phénicien. On trouvera ces différents types du Sphinx représentés sur notre Planche II *bis*. Pour plus de détails sur le sens symbolique du Sphinx en Grèce et ses diverses transformations, voyez plus bas le chapitre X de cet ouvrage.

J. ROTHSCHILD, Éditeur, 13, Rue des Saints-

EXTRAIT DU CATALOGUE — ENVOI FRANCO CONTRE VALEUR SUR PA

LA VIE ANTIQUE. — [illegible] textes et [illegible] d'après G[illegible] et L[illegible]R, par [illegible] *Le Palais [illegible]*, [illegible] *Musée de Cluny*, [illegible] *Musée du Louvre*. [illegible] 1 [illegible] L[illegible] 7 fr., [illegible] — Prix [illegible] fr. relié [illegible]

LES [illegible] ANTIQUES. [illegible] par S. Mu[illegible] [illegible] *Fin du Quatrième* [illegible] 2[illegible] [illegible] bois, [illegible] et [illegible] [illegible] et [illegible]. Un volume in-8 [illegible] avec luxe sur papier [illegible] — Prix [illegible] 7 fr. [illegible] les prix [illegible] 1[illegible] f.

LES MUSÉES DE FRANCE. — R[illegible] Monument [illegible] le [illegible] publiques et privées, ch[illegible] au [illegible] vue de l'Art, de l'Archéologie et de l'[illegible] [illegible] reductions en chromotypographies, [illegible] sur bois, phototypies [illegible] des [illegible] [illegible] explicatif, par W. [illegible]NER, *ancien Conservateur au Louvre*. Un fort volume in-folio, avec 40 [illegible] — Prix [illegible] 1[illegible] f.

LES CHEFS D'ŒUVRE DE L'ART EN ITALIE. [illegible] — Reproduction d'après les grands maîtres [illegible] et texte orné de 2[illegible] Illustrations, [illegible] d'après les originaux par MM. le Marquis CARLO B[illegible], de Pesaro, C. JACOPO CAVALLUCCI, *Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Florence*, G. LA[illegible] *Inspecteur des Beaux-Arts, Commissaire des Expositions des Beaux-Arts français et internationales*, THÉMISTE DE LA[illegible]ERRES, QUINTINO LEONI, *Secrétaire perpétuel de l'Académie romaine de Saint-Luc*; [illegible] *ancien Directeur général des Beaux-Arts*; [illegible] MARINI, *Professeur à Ancône*; TULLO MASSARANI, *Correspondant de l'Institut*, P. G. MOLMENTI, *Professeur à Venise*; G. MONGERI, *Professeur à l'Académie des Beaux-Arts à Milan*; LUIGI MUSSINI, *Directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Sienne*; CORRADO RICCI, *Conservateur de l'Université à Bologne*; CHARLES YRIARTE, *Inspecteur des Beaux-Arts*. — Préface d'une introduction générale, par GEORGES LAURENT. — Ouvrage de grand luxe imprimé sur papier du Japon, à [illegible] exemplaires numérotés seulement. — *Dédié à Sa Majesté le Roi d'Italie*. — Prix de souscription en carton de luxe. [illegible] 40 fr.

LE MUSÉE DE MARINE DU LOUVRE. — Histoire, Description et restitution, Statistique des Navires à parties et à voiles par EDMOND PAR[illegible] *Conservateur au Musée du Louvre, Membre de l'Institut*. — Belle publication de luxe grand in-folio, format [illegible] sur 4[illegible] centimètres, sous couverture parchemin [illegible], tirée en trois couleurs, ornée de [illegible] planches [illegible] phototypiques inaltérables et de 2[illegible] vignettes, imprimée [illegible] caractères elzéviriens, sur papier teinté, [illegible] plan[illegible] d'après les [illegible] et les dessins du Louvre. — Prix 2[illegible] fr., [illegible] de luxe et [illegible] . 240 fr.

DONATELLO À PADOUE. — Gravures [illegible] et [illegible] Sculptures [illegible] Donatello, par W. [illegible] *Directeur du Musée [illegible]*. Belle publication de luxe [illegible] par [illegible] in-folio, [illegible] [illegible] nombreuses vignettes [illegible] phototypiques inaltérables. Prix [illegible] [illegible] la [illegible]. Ouvrage [illegible] et tiré à 2[illegible] exemplaires numérotés. — Prix [illegible] 1[illegible] fr.

[illegible]SE, par [illegible] LE YRIARTE. — Histoire, Archéologie, [illegible] Art [illegible] Art [illegible] Typographie, Littérature, [illegible] Jurisprudence, Droit, Médecine, [illegible] Vie. L'ouvrage [illegible] — Prix [illegible] en [illegible] sur papier [illegible] 1[illegible]

LA VIE D'UN PATRICIEN DE VENISE AU [illegible] [illegible] d'Italie [illegible] Archives [illegible] Charles YRIARTE. — *Ouvrage [illegible] 16 tirées [illegible] et 8 pl[illegible] [illegible] Temps [illegible] de Paris [illegible]* Prix : 3 fr. [illegible] 4 fr. cinquante [illegible] 60 fr.

LES MÉDAILLEURS DE L'ANTIQUITÉ. — Numismatique [illegible] depuis Auguste jusqu'à Procopius [illegible] W. [illegible], *ancien Conservateur du Cabinet*. [illegible] 4[illegible] fr.

RIMINI. — *Un Centre [illegible] XV[illegible] Siècle*. — Lettres et les Arts à la Cour des Malatesta, d'après les papiers d'État des Archives d'Italie. — Un volume grand in-8, 200 illustrations d'après les Monuments du Temps. — Prix, broché, 25 fr.; reliure toile avec fers spéciaux, 30 fr.; relié en demi-maroquin, [illegible] édition sur japon [illegible] fr.

FLORENCE, par CHARLES YRIARTE. — L'Histoire, les Médicis, les Humanistes, les Lettres, les Arts. — Ouvrage de grand luxe in-folio, fait sur pendant à Venise.

Un volume de 400 pages de texte imprimé sur papier teinté avec 600 illustrations et planches sur cuivre dont 80 grandes gravures formant panoramas, 11 lithographies en couleur et 42 sur papier très fort; 400 dessins représentant des pierres gravées, entourages, cartouches, frises, bas-reliefs, 150 gravures représentant des vues pittoresques, architecture, monuments, sculptures, tableaux, bronzes, fonts, médailles, orfèvreries, etc., 70 dessins de fresques, peintures, miniatures, et 100 portraits environ d'hommes illustres, peintres, sculpteurs.

Prix de l'ouvrage complet en carton de luxe. 60 fr.
Dans une belle reliure en demi-maroquin 80 fr.
20 exemplaires sur papier de Chine . . . . 200 fr.

FRANÇOISE DE RIMINI dans la légende et dans l'histoire, par CHARLES YRIARTE. — Un volume in-8°, imprimé en trois couleurs, avec luxe, sur papier du Japon, orné de vignettes et de dessins inédits d'INGRES et d'ARY SCHEFFER. — Prix . . . . . 10 fr.

LES MÉDAILLEURS DE LA RENAISSANCE. — Histoire des [illegible] des médailles, biographie des personnages historiques, illustrations d'après les monuments du temps, reproduction de dessins de maîtres et de médailles, par ALOÏS HEISS. — *Publication paraissant par monographies séparées et imprimées à 150 exemplaires seulement*. — Les cinq monographies qui ont paru sont :

Tome I. — *Le Pisano*. — Un volume illustré de 14 planches phototypiques inaltérables et 75 vignettes dans le texte en partie gravées, d'après les documents de VALLARDI au Louvre. — Prix . . . 40 fr.

Tome II. — *Francesco Laurana et Pietro da Milano*. — Un volume avec 5 planches phototypiques inaltérables et 60 figures dans le texte. — Prix . . 30 fr.

Tome III. — *Les Médailleurs de la Maison d'Este*. — Marescotti, Lexigeolo, Pettrecin, Baldassare, Estense, Coradini, Médailleurs anonymes travaillant à Ferrare au XV[illegible] siècle. Un volume avec 8 planches phototypiques inaltérables et 130 vignettes dans le texte. — Prix . . . . . 4[illegible]

Tome IV. — *Leon-Baptiste Alberti, Matteo de Pasti et Anonyme de Pandolphe IV Malatesta*. Un volume in-folio, illustré de 8 planches phototypiques inaltérables et de 160 vignettes dans le texte. — Prix . . 40 fr.

Tome V. — *Niccolo Spinelli, A. Pollaiuolo, de Robbia, etc.* Avec 11 planches et 190 vignettes. — Prix . . . . . 60 fr.

THÉORIE DES ARTS AU XIX[illegible] SIÈCLE. — CHARLES [illegible] ET SON ŒUVRE. — Critique, histoire, théorie du dessin : Architecture, Sculpture et Ornement, par M. MARCHANI, *Conservateur de l'Institut*, et avec une [illegible] par M. [illegible] HALAMA, *Membre de l'Institut, au Collège de France*. — Ouvrage [illegible] en cavir en deux couleurs, avec [illegible] de la page en lettre [illegible] Un volume [illegible] couverture [illegible] Prix [illegible] 12 fr. sur papier [illegible]

PARIS — Typ. G[illegible]

forme et dans ce sens symbolique, il a existé aussi dans le monde des représentations funéraires grecques une sirène mâle, puisqu'une curieuse figure cypriote de pierre calcaire que possède le Louvre représente encore l'oiseau à tête humaine avec une barbe carrée.

Voilà donc la Sirène ou Harpyie venue d'Egypte, c'est celle qui est en rapport avec le culte des morts.

Mais la véritable Sirène grecque c'est celle qui fut chantée par Homère, c'est celle qui est parente du Sphinx femelle, celle qui sur mer exerce la même puissance de séduction que l'autre sur terre, et voilà pourquoi elle est du sexe féminin. C'est la Sirène qui, sur la plage, cherche à séduire de ses chants harmonieux l'astucieux Ulysse. Elle est plus proche parente de la Loreley du Nord que de l'épervier égyptien. La Sirène personnifie aussi la séduction du chant ou de la parole, c'est pourquoi elle a sa place sur les tombeaux des poëtes et des orateurs, sur celui de Sophocle et sur celui d'Isocrate.

Il est d'ailleurs très probable que la Harpyie a eu d'abord une origine arienne et une forme toute différente de celle qu'elle a prise plus tard. En effet, des gemmes très antiques de l'île de Crête, de Phigalie et de Salonichi représentent un démon à tête de cheval, à corps d'oiseau et à longues jambes d'oiseau (1). C'est Homère qui nous expliquera quel est l'être qui se cache sous cette forme étrange. Les chevaux chez le poëte de l'Iliade sont les seuls animaux qui parviennent à une personnalité mythique. Dans l'Iliade, les chevaux parlent et la Muse est invitée à les nommer aussi bien que les héros. Ils ont leur généalogie; Adrestos possède: « un cheval rapide, le divin Arion, qui était de la race des dieux » (Iliade XXIII, 346). Le vent Boreas s'accouple aux juments d'Erichthonios et donne le jour à douze juments « qui courent sur la pointe des épis et sur la crête des vagues » (Iliade XX, 223). Mais voici qui peut expliquer des gemmes analogues à celles que nous publions sur notre Planche II, A, c'est le vers 150 et suivant du XVIme chant de l'Iliade où nous lisons: « Les chevaux que la Harpyie Podarge mit au monde en s'accouplant avec le Zéphyre, alors quelle paîssait dans un pâturage près du fleuve de l'Océan. » Si la Harpyie Podarge paît dans un pâturage et si elle donne le jour à des chevaux, il faut, comme le fait observer très judicieusement M. Milchhœfer, qu'elle soit un être à forme de cheval, monstrueux ou non. Elle a donc eu très probablement dans l'esprit du poëte une forme parente de celle du cheval et dès lors c'est peut-être celle représentée sur notre gemme. En Arcadie, à Thelpusa et à Phigalie existait encore au temps de Pausanias le culte d'une Dêmêter (Cérès) qui s'était transformée en jument pour

(1) Voyez la représentation d'une de ces gemmes sur notre Planche II, A.

échapper à Poseidon (Neptune). Ce dernier, transformé en étalon, eut de Dêmêter la Despoina des Arcadiens. Ce culte portait l'épithète d'Erinys ou de la Noire, pour rappeler le courroux de la grande déesse après la perte de sa fille Persephone (Proserpine). Cette Erinys apaisée est devenue la Demêter, la Lusia, la *purifiée*, comme on l'appelait à Thelpusa. Or, cette Erinys a dû avoir la forme d'un être rappelant le cheval, puisqu'Appollodore dit à ce sujet : « Dêmêter ressemblan à Erinys engendra le cheval Arion qu'elle eut de Poseidon. »

Dans le sens le plus primitif de la légende, Erinys et Harpyie sont donc identiques, puisque Arion est engendré tantôt par Poseidon et Erinys, tantôt par Zephyros et une Harpyie. En outre, Poseidon est ici parent de Zephyros et de Boreas, les dieux de l'air, exactement comme le *Trita âptya*, védique, le dieu des eaux (le Triton des Grecs), est ordinairement associé à *Indra*, à *Vâyu* et aux *Maruts*, les divinités de l'air et de l'atmosphère (1).

De là vient peut-être aussi que la Harpyie est en rapport avec la Dêmêter et avec le culte des morts. Erinys et les Harpyies étant des démons infernaux. Pausanias VIII, 42. 3, 4, raconte aussi qu'il y avait à Phigalie une tradition qui mentionnait l'existence d'une antique idole de bois de la Dêmêter Melaina (Erinys) *à tête de cheval* (2). D'un autre côté, les chevaux des Dioscures sont fils de la Harpyie Podarge dont nous avons constaté l'identité avec Erinys. La linguistique comparée a démontré que le mot Erynis dérive de celui de la déesse indienne Saranyû (3). Or, d'après le Rig-Vêda, Vivaswat et *Saranyû sous la forme d'un cheval*, mirent au monde les deux Açvines, les deux chevaux célestes des Indous, les deux Dioscures (Castor et Pollux) des Grecs. La parenté des mythes est donc évidente.

Quant à l'idée qui est au fond de ce mythe en Grèce comme dans l'Inde, c'est celle qui représente le nuage de la tempête, comme un être à forme de cheval, comme une Harpyie ou comme une jument. Elle est fécondée par le vent dans les grands pâturages du ciel ou de la mer et donne naissance à la tempête.

(1) Voyez : Adolphe Pichet. *Les origines indo-européennes*, 2me partie, p. 683. Je dois faire remarquer à ce sujet que les divinités indiennes de l'air et de l'atmosphère sont parfois devenues en Grèce des divinités de la mer et des eaux. La forme du Triton grec semble avoir été empruntée à la Phénicie, mais le mythe lui-même est arien et remonte au Trita âptya védique.

(2) Cfr. Overbeck : (*Griechische Kunstmythologie*, 4me Livre, Note 1), qui ne croit pas à l'existence de cette Dêmêter parce qu'elle a une tête d'animal sur un corps humain ; ce qui est contraire à l'esprit grec. Cependant le Minotaure présente aussi cette anomalie.

(3) Ad. Kuhn. *Zft. für vgl. Sprachw.* I, 439. Cfr. Milchhœfer. *Die Anfänge der Kunst* (ouvr. cité).

Les mythes de la Harpyie et la forme primitive de ce monstre, telle qu'elle est donnée par les gemmes antiques de la Grèce, sont donc purement ariens, antérieurs à l'influence de l'Egypte et de l'Assyrie.

Plus tard, la Harpyie prit à l'Orient la forme traditionnelle de l'oiseau à tête de femme, parce qu'elle était, comme Erynis, une divinité appartenant au culte des morts. Le Grec qui tendait toujours à donner à ses dieux une apparence plus humaine abandonna l'ancienne forme du démon funèbre, la Harpyie à tête de cheval, pour prendre la représentation qui lui venait de l'Orient. Mais cette influence orientale est relativement moderne, puisqu'elle est postérieure à Homère, elle n'est que secondaire, elle n'agit qu'en métamorphosant une forme antérieure venue de l'Inde. L'esprit de la légende est resté arien et purement grec, la forme extérieure seule a été empruntée à l'Orient sémitique.

Avec le mythe de la Harpyie, il faut mentionner encore celui de la Gorgone-Méduse qui mit au monde, toujours avec Poseidon (Neptune), le cheval ailé Pégase et Chrysaor. Puis viennent les Centaures qui correspondent, sinon par leur étymologie, du moins par leur rôle mythologique, aux Gandharvas de l'Inde; les Satyres et les Silènes à queue de cheval, à jambes de cheval, à oreilles de cheval, les Hippocampes ou chevaux marins, tous ces êtres se rattachent au mythe du cheval. Or, cette légende est indienne, le cheval jouant le rôle d'un démon et presque d'un dieu est un des traits caractéristiques de la race arienne. Au contraire, le cheval ne joue pas ce même rôle mythique, ni en Egypte, ni en Assyrie, ni chez aucun peuple de l'Orient sémitique.

Toutes ces émanations grecques du type du cheval remontent par leur origine aux ancêtres ariens des Grecs et sont bien antérieures à toute influence orientale. Le Sphinx et la Sirène sont des importations modernes en comparaison de celles-là.

Comme on le voit, pour quelques types empruntés à l'Egypte et à l'Assyrie, l'archéologie grecque présente une foule de formes purement ariennes; les premiers ne sont que des accidents, les secondes sont des productions normales et successives du développement de l'idée grecque nationale, dont les œuvres doivent être cherchées dans les mythes de l'Inde.

Aussi les formes orientales du Sphinx, de la Harpyie et de la Sirène ne se sont-elles pas multipliées sur les monuments grecs. Elles ne se sont pas transformées dans une foule d'autres divinités nées de la fantaisie des artistes. Elles ont gardé quelque chose de leur nature étrangère, on dirait qu'elles ont de la peine à s'acclimater dans le monde hellénique. La Sirène a même fini par prendre de plus en plus la forme humaine. Au contraire, les Centaures, les Silènes, les Satyres, les Hippocampes, Pégase et tous ces

êtres, tous ces démons nés du type du cheval et venus de l'Inde (1) se sont multipliés et métamorphosés à l'infini sur le sol de l'art grec où ils foulent de leurs sabots une terre arienne et où ils respirent l'air natal, le grand souffle de la poésie indo-européenne. Dans tous les grands monuments de l'art hellénique, à la frise de tous les temples, sous le ciseau de Phidias, comme sous celui de Scopas, nous retrouverons les Centaures, les Satyres, les Hippocampes, ils sont les véritables fils de la plastique grecque, tandis que la Harpyie et la Sirène n'apparaissent guère que sur les bas-reliefs des tombeaux, sur les vases et les divers produits de l'art industriel.

Nous donnons sur notre Planche II, A, la Harpyie à tête de cheval — B représente l'Epervier à tête de femme ou d'homme qui, en Egypte, personnifie l'âme des morts, — C donne le type de la Sirène à tête d'homme de l'île de Cypre qui, elle aussi, représente peut-être l'âme d'un mort, — D désigne une Sirène de l'île de Rhodes, — E une Harpyie du monument de Xanthos. En suivant de l'œil ces différents monuments, on verra que la forme devient toujours plus humaine, suivant la tendance générale de l'esprit grec. Les Sirènes ont fini par perdre leurs ailes dans les représentations de l'art grec et sur des sarcophages étrusques (2) elles sont devenues entièrement humaines. Une légende, née sans doute elle-même des transformations de l'art, semble confirmer cette métamorphose, elle raconte que les Sirènes furent vaincues dans un concours par les Muses qui leur ravirent leurs plumes et qui les portèrent désormais dans les cheveux en guise de coiffure. La ville d'Aptera (3) en Crète aurait dû son nom à ce que cette lutte avait eu lieu à l'emplacement où elle fut bâtie. Il semble que cette légende a voulu expliquer les métamorphoses que la forme de la Sirène a subies à travers les âges, d'abord semblable à l'oiseau égyptien à tête de femme, puis dépouillée de ses plumes par la sculpture et la poésie, c'est-à-dire par les Muses, et prenant de plus en plus l'aspect d'une femme attachée au rivage et dont les pieds seuls sont semblables aux pattes d'un oiseau.

Ces exemples suffiront pour démontrer que l'influence égyptienne a été un élement secondaire dans l'inspiration qui dirigeait les grandes conceptions du génie grec.

(1) De tous les êtres hybrides formés par l'art grec de la composition de la bête et de l'homme, le Minotaure est pour nous l'énigme la plus inexplicable. Avec sa tête de taureau et ses jambes d'homme, il forme une exception dans l'art grec où règne généralement la combinaison contraire, celle d'un buste humain sur une croupe d'animal. Cependant, comme sur certains monuments la tête de taureau du Minotaure est ornée d'une crinière de cheval, il se rattache peut-être aussi au mythe indo-européen du cheval. Voyez à ce sujet le Chapitre V de cet ouvrage.

(2) O. Müller. D. A. K. 2, 750.

(3) Stephan. B., Aptera, Paus. 9, 34, 2.

Et ce ne sont pas seulement les croyances de l'Egypte sur l'autre monde qui se retrouvent en Grèce, ce sont aussi certaines pratiques funéraires. Ainsi la coutume de couvrir d'un masque le visage des morts se retrouve en Egypte, en Assyrie, en Russie (Sud), en Allemagne, en Italie et jusqu'en Amérique. On ne peut donc pas attribuer l'origine de cette coutume à l'Egypte. L'idée de protéger le visage du mort de la destruction semble être une conception généralement humaine. J'indiquerai au Chapitre XIV de ce livre deux coutumes indiennes qui peuvent avoir été l'origine de cet usage en ce qui concerne la Grèce.

Ces analogies de croyances et de pratiques ont permis aux Grecs d'emprunter pour leurs tombeaux quelques-uns des types funéraires de l'Egypte, mais il ne faudrait pas conclure de ces ressemblances dans les terres cuites funèbres à une influence de l'Egypte sur les créations du grand art national de la Grèce.

Je ne me suis arrêté qu'en passant à cette question des figurines grecques, parce que ces petits chefs-d'œuvre de l'industrie servent généralement de base un peu trop élastique aux comparaisons entre les arts des deux peuples. Mais dans la suite de cette étude je m'attacherai avant tout à serrer de plus près les comparaisons entre les deux nations, à rapprocher les types les plus frappants du grand art national, à mettre en lumière leurs rapports et leurs contrastes. Par ce moyen, j'espère obtenir une perception plus caractéristique, plus claire, plus complète de ce que l'on nomme le style égyptien et le style grec sans toujours se bien rendre compte de la valeur de ces mots.

Lorsque nous aurons ainsi touché à l'œil et à la main les caractères essentiels et principaux des deux arts, nous pourrons les rapprocher et les comparer, rendant à chacun ce qui lui est dû sans courir le risque de commettre certaines erreurs nées de la confusion des styles. Nous éviterons ainsi cet écueil qui consiste à prendre pour des analogies des ressemblances fortuites basées sur une apparence trompeuse.

Ce parallélisme constant des deux peuples nous fera mieux sentir toute l'originalité de l'Orient, et toute la puissance créatrice du monde grec. Il nous permettra de mesurer la distance qui sépare les arts de la Grèce avec leur esprit presque moderne de ces vieilles œuvres de l'Egypte qui nous paraissent ou colossales ou étranges. — S'il se dégage de cette méthode plus de contrastes que d'analogies, c'est qu'ils sont inhérents aux œuvres mêmes de l'Egypte et de la Grèce, que nous analyserons impartialement.

Nous voulons les comparer sans avoir de préférence marquée pour l'une ou pour l'autre de ces nations, mères de l'humanité civilisée, mais avec l'idée de faire à l'Egypte la part qui lui revient de droit dans la philosophie de l'art de la sculpture.

Une dernière considération achèvera de démontrer la nécessité de la méthode de comparaison que nous avons adoptée.

On attribuait autrefois une part énorme à l'art phénicien dans la création de l'art grec. Les Phéniciens étant de tous les peuples orientaux celui qui était le plus souvent en contact avec les Grecs, cette hypothèse avait quelque chose de vraisemblable. On croyait aussi que les Phéniciens avaient eu un art national, original, puissant et qui avait sans doute laissé sa marque sur les marbres des écoles grecques. Mais les érudits, qui ont étudié l'art phénicien dans les vestiges qu'il a laissés, ont trouvé, au contraire, qu'il ne portait aucun caractère spécial. L'art phénicien imitait servilement les modèles égyptiens, assyriens, chaldéens. C'était un art sans génie propre, sans souffle national ou poétique, c'était un art de fabrique, de commerçants qui ont pour but avant tout de faire de jolies idoles, des coupes élégantes, des objets d'une vente facile. C'est cet art le moins caractéristique de tous, incolore et démarqué pour ainsi dire qui s'est répandu sur la Grèce. D'après les récentes études de M. Heuzey, l'île de Cypre a seule subi leur influence, les fabriques de Rhodes en sont déjà complétement indépendantes. En outre, dès le VIIIme siècle environ, c'est-à-dire beaucoup plus tôt qu'on ne le croyait, l'art grec est devenu conquérant, il domine à son tour les Phéniciens qui s'empressent en fins négociants qu'ils étaient, d'adopter les formes plus accentuées, plus souples, plus élégantes de l'art grec. C'est ce que M. Heuzey appelle si judicieusement l'*action en retour* de l'archaïsme grec sur la Phénicie.

Or, les Phéniciens pendant longtemps ne représentèrent leurs principales divinités que par des bétyles ou pierres dont la forme générale était conique, leur culte fut longtemps sans image. Au temps d'Hérodote, le temple de Melqarth, à Tyr, ne contenait aucune statue du dieu. Ce fait, joint à l'observation précédente, semblerait indiquer que les Phéniciens ne donnèrent peut-être à leurs grandes divinités la forme humaine que sous la double influence de l'Assyrie et de l'archaïsme grec. Mais dans les produits de leur art industriel, ils imitaient toutes les formes de l'Egypte, de l'Assyrie et de la Chaldée.

Les Grecs n'ont donc pas, comme on l'a supposé récemment (1), sans l'affirmer d'une façon certaine, créé leurs dieux à forme humaine sous l'influence directe de la Phénicie. Car, sur les objets phéniciens venus de Tyr ou de Sidon, on ne trouve pas seulement des dieux à formes humaines, mais une célèbre coupe phénicienne (2) découverte dans l'antique Preneste en plein Latium, représente des dieux égyptiens à tête d'éper-

(1) G. Perrot et Chipiez. *Histoire de l'Art. III. La Phénicie*, p. 80.

(2) On trouvera le dessin de cette coupe dans G. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art. III. La Phénicie*, p. 97.

vier, des démons assyriens aux ailes étendues, toutes les formes les plus disparates et les plus compliquées. C'est donc, en réalité, ce chaos de formes égyptiennes, chaldéennes, assyriennes, qu'ils ont apporté aux Grecs, et si ces derniers n'y ont pris, en général, que des formes humaines pour leurs divinités principales, ce n'est pas à l'influence phénicienne qu'ils le doivent. C'est à leur propre génie, à leur originalité artistique, à leur origine indo-européenne, à toute cette philosophie poétique dont les riantes fictions ou les images terribles se déroulaient dans les chants d'Homère avant de prendre un corps plus précis sous le ciseau des artistes.

Avec l'alphabet des lettres, les Phéniciens avaient apporté aux Grecs l'alphabet de l'art, mais les Hellènes continuèrent cependant à parler leur propre langue dans leur art, comme dans leur poésie. L'influence de la Phénicie n'a pu être que purement matérielle, elle n'a indiqué que les moyens techniques, elle n'a pas pu inspirer l'art grec dans ses grandes conceptions.

Au contraire, s'il y a une chose surprenante et capable de donner une idée de la vitalité artistique de cette race arienne, qui s'appelle la Grèce, c'est que cet océan de formes où se heurtaient toutes les bizarreries sémitiques de l'Egypte, de la Chaldée, de l'Assyrie, n'a pas réussi à éteindre la flamme du génie grec.

Il ne s'est pas laissé entraîner à imiter les procédés conventionnels ni les formes monstrueuses de l'Orient. Il est resté pur, simple, grand, poursuivant l'étude de la nature et son propre développement national, bien qu'il eût sous les yeux ces modèles qui offraient un réel danger et qui auraient pu l'absorber, comme ils gâtèrent les Hébreux et les Cypriotes. D'ailleurs, dès le VIme siècle, avec la conquête de Cypre par Amasis d'Egypte, les Grecs eurent sans doute sous les yeux les formes mêmes de cet art égyptien qui avait servi de modèle à tous les autres peuples orientaux et surtout aux Phéniciens. Dès cette époque, les Grecs furent en contact direct avec cet art égyptien bien plus caractérisé que l'art phénicien, et bien plus puissant que lui dans ses formes et dans ses conceptions.

En rapprochant directement le style égyptien, le modèle de tous les arts orientaux, et le style grec archaïque, le maître des peuples de l'Occident, nous pouvons espérer de remonter jusqu'aux sources mêmes, jusqu'aux causes philosophiques de ces divergences de conception artistique qui allèrent en s'augmentant avec les siècles et qui paraissent si considérables aujourd'hui.

Les œuvres de la sculpture ne sont, en effet, comme celles de la peinture et comme les fables de la mythologie, que des formes extérieures

Le peuple grec peut avoir emprunté quelques-unes de ces formes à l'Orient sémitique, mais les modifications qu'il leur fit subir et que nous admirons encore de nos jours sont dues à l'idée arienne, à la chair grecque qui palpitait sous ces vêtements d'emprunt et devait les transformer à son image comme la beauté d'un corps se moule et se révèle dans les plis d'une étoffe étrangère.

C'est cette idée que nous voulons rechercher sans cesse et mettre en relief dans les lignes qui vont suivre.

CHAPITRE Ier

Considérations générales: influence de la nature du sol, du paysage, du tempérament du peuple sur la création de l'œuvre d'art. — Méthode à suivre en archéologie comparée. — Profond désaccord des érudits en ce qui concerne les origines des arts plastiques en Grèce : Thiersch et Overbeck.

Toute œuvre d'art étant le produit d'une civilisation, d'une période traversée par l'esprit humain, il est nécessaire pour l'apprécier et pour l'expliquer de connaître les mœurs, les lois, les coutumes, le caractère et surtout le *tempérament* du peuple et du siècle où elle apparaît.

L'œuvre d'art est comme une fleur dont on ne comprend la croissance et l'épanouissement que si l'on tient compte du terrain où elle a poussé, du grand air qui l'a vivifiée, du soleil qui l'a colorée ou de l'ombre qui l'a couvée, de la neige ou des frimas qui l'ont poudrée d'une teinte pâle et délicate, en un mot de tout ce que les naturalistes appellent: *le milieu ambiant.*

En effet, l'artiste qui crée l'œuvre d'art est plus soumis que tout autre homme à ces influences du milieu ambiant. Plus il sera artiste, plus il sentira profondément, plus il prendra part aux souffrances et aux plaisirs de son siècle, plus il aura les vertus, les enthousiasmes, les qualités, le tempérament et — il faut le dire — les défauts et les vices du peuple où il est né.

Mais s'il est vrai que l'œuvre d'art est le produit de toutes les idées d'une époque traversée par le cerveau humain, un œil exercé pourra, en la contemplant, voir se refléter à son tour en elle, comme dans un miroir, tout le monde sauvage ou civilisé dont elle est la personnification la plus subtile et la plus condensée. A cet égard, elle sera plus sincère que les textes, les traditions, les chroniques, les louanges que les rois et les princes se décernent à eux-mêmes, elle sera brutalement vraie. Lorsque les civilisations sont éteintes, lorsqu'elles s'écroulent sous leurs propres ruines, sous les cendres d'un volcan ou sous les éboulements d'une montagne, l'œuvre d'art reste debout ou sort de terre, comme un revenant des temps antiques, comme un témoin qui accuse ou qui proteste, qui condamne ou qui absout ou qui fait même regretter au présent honteux toutes les splendeurs et les gloires du passé.

Aussi beaucoup d'erreurs qu'on a — sur la foi de textes mal compris — débitées sur le monde égyptien ont-elles disparu, depuis que les bas-reliefs des tombeaux, les dieux, les monuments de cette antique civilisation ont été réunis par Mariette-Bey au Musée de Boulacq, commentés et expliqués par Maspero, Renan, Brugsch-Bey, Georges Perrot et tant d'autres. C'est que les scènes de la vie populaire représentées sur les tombeaux par les peintres ou les sculpteurs, donnent à l'historien et au penseur des renseignements plus précis, plus véridiques, plus certains que les légendes recueillies souvent par des étrangers de la bouche de prêtres qui ont intérêt à voiler la vérité. De là vient l'importance énorme des études archéologiques pour toute recherche historique; de là les efforts que l'on fait de tous côtés pour faire surgir des décombres où ils dorment ces témoins muets du passé qui parlent plus haut que tous les autres.

Mais il y a encore un autre élément indispensable à l'étude de l'œuvre d'art. Ce n'est pas seulement le terrain, l'air, le climat, la société où il vit qui ont agi sur l'artiste, c'est encore tout le monde d'idées et de croyances qu'il doit à ses ancêtres. Dans cette chaîne vivante de siècles dont se compose l'histoire de l'humanité, chaque anneau dépend de celui qui le précède. L'homme subit la grande loi d'hérédité. C'est un émigrant qui des contrées les plus lointaines apporte parfois avec lui des souvenirs, des formes artistiques ou des moyens techniques dont l'historien doit savoir reconnaître l'origine.

Même lorsqu'il s'agit d'un peuple dont l'histoire remonte à une antiquité relativement haute, comme la nation grecque, le penseur se trouve arrêté dès le début par cette question importune: « Ce peuple grec n'est pas autocthone: il n'est pas né du sol ni des dents du dragon de la légende. Quelle est donc sa part d'originalité dans la création de sa première statue ou de son premier édifice? A-t-il emprunté son génie — son démon, comme dirait Socrate — à quelque civilisation antérieure? Ou bien s'est-il contenté de prendre à ces orientaux plus expérimentés que lui de simples moyens techniques et matériels? Spécialement quels sont les rapports qui ont existé entre ce vieux monde égyptien et cette nouvelle génération d'hommes, ces Grecs qui devaient être le type du peuple artiste par excellence. La sculpture en Grèce est-elle vraiment originale ou bien n'a-t-elle pas dû ses rapides progrès à l'influence de l'Egypte? »

Sur cette question primordiale qui arrête toute spéculation ultérieure sur la puissance créatrice et originale de l'art grec, nous pouvons dans notre science, comme dans tant d'autres, constater que les plus érudits ne sont pas d'accord. Les uns font dépendre la civilisation grecque à son origine de celle d'Egypte et d'Assyrie et leur principal représentant fut

Thiersch dans son ouvrage intitulé: *Epoche der Kunst* qui parut en 1829. Les autres estiment que les dieux de la Grèce et l'art qui les représente sont essentiellement originaux. C'est à cette opinion que se rattachent les noms de Winckelmann, de Brunn et d'Overbeck.

Nous reviendrons plus loin sur les différentes affirmations de ces érudits.

Quant à nous, nous appliquerons à cette étude les grands principes de la méthode que nous venons d'exposer. Nous nous transporterons sur les bords du vieux Nil, nous étudierons la nature du terrain, les formes et la couleur du paysage, la température, le climat et les matériaux, le bois et la pierre. Ensuite nous serons curieux de voir la plante et l'animal et nous ferons connaissance avec l'homme qu'ils nourrissent et qu'ils servent. Enfin lorsque nous tiendrons en mains ces divers éléments, nous nous approcherons de l'œuvre d'art égyptienne et nous chercherons à l'analyser. Les rapports que nous pourrons ainsi établir entre l'œuvre d'art, l'homme et la nature, nous ferons saisir les traits les plus généraux, les plus caractéristiques, les plus essentiels du génie qui a inspiré l'art égyptien.

De là nous reviendrons en Grèce. Ce pays étant mieux connu de nos lecteurs, par les récits de Taine et d'Edmond About, notre séjour y sera moins long. Cependant nous considérerons aussi la terre et l'eau, la couleur du paysage, les lignes de l'horizon, la transparence de l'air, la forme des animaux, des arbres, des plantes, des montagnes, puis l'homme et son œuvre.

Sur notre route, et tout en faisant ce voyage au long cours, nous rapprocherons sans cesse l'Egypte de la Grèce. C'est alors que les accords et les dissonnances, les similitudes et les contrastes éclateront de toutes parts faisant jaillir de leurs chocs intenses cet éclair de vérité qui seul peut percer çà et là l'ombre de la nuit où dorment les siècles écoulés.

CHAPITRE II

Configuration générale de l'Egypte. — Un mot d'Hérodote commenté par Mariette. — Facilité de la vie et de la culture sur les bords du Nil. — Un moyen original de semer et de labourer au temps d'Hérodote. — La navigation en Egypte décrite par Hérodote. — L'individu égyptien : son anatomie, son caractère, sa langue. — L'Egyptien essentiellement agriculteur n'est ni guerrier, ni navigateur, ni sanguinaire, ni très entreprenant.

Un grand artiste, Hérodote, a expliqué la nature de l'Egypte d'un trait de plume en écrivant ces quelques phrases: « Il est évident au premier coup d'œil, même pour qui n'en a pas entendu parler d'avance, que cette partie de l'Egypte que fréquentent les Grecs, (1) *est une terre conquise par les Egyptiens et un présent du fleuve*, aussi bien que l'espace situé au-dessous du lac (Mœris), à trois journées de navigation, quoique les Egyptiens n'en disent pas la même chose. Telle est la nature du sol de l'Egypte. En y arrivant par mer, déjà à une journée du rivage, si l'on jette la sonde, on retire du limon, fût-ce à onze brasses de profondeur: preuve que, même à cette distance, le sol est formé par atterrissement. »

Un grand savant, Mariette-Bey, a commenté Hérodote en disant : « Les pluies torrentielles de l'équateur n'auraient pas trouvé à se frayer un chemin jusqu'à la Méditerrannée, en déposant sur la route le limon amassé dans un long parcours, que l'Egypte n'existerait pas. L'Egypte a commencé par être un lit de torrent dont le sol s'est exhaussé peu à peu... L'homme y a paru quand le pays pouvait se suffire à lui-même, c'est-à-dire quand la lente accumulation du limon a rendu la culture et la vie possibles, sans emprunts faits au dehors. »

Véritable présent du Nil, l'Egypte à proprement parler n'est donc que le lit du Nil, la partie qui peut être recouverte par ses eaux, tout le reste n'est que désert à peine habitable.

Dans la Haute-Egypte, cette étroite vallée du Nil est resserrée entre la chaîne Arabique à l'Est et la chaîne Lybique à l'Ouest. Dans la Moyenne-Egypte, la chaîne Lybique s'écarte et laisse passer un canal qui porte

(1) Il entend la partie située au-dessous du lac Mœris.

l'eau dans la province nommée le *Fayoum* et forme ce vaste réservoir appelé par les anciens le Lac Mœris. Dans la Basse-Egypte, selon Hérodote, depuis la ville de Cercasore, (actuellement un peu au-dessous des ruines de Memphis, non loin de la ville du Caire), « le Nil, dit Hérodote, se coupe en trois branches. L'une se dirige au levant: c'est la bouche Pélusienne: la seconde au couchant, sous le nom de Canopique: la troisième continue en droite ligne, partageant en deux le Delta, depuis sa pointe jusqu'à la mer. Cette dernière embouchure n'est pas la moins considérable, ni la moins connue; elle se nomme Sébennytique. Il y a encore deux autres branches qui se détachent de cette dernière et se rendent à la mer: l'une s'appelle Saïtique et l'autre Mendésienne. Quant aux embouchures Bolbitine et Bucolique, elles ne sont point l'ouvrage de la nature, mais elles ont été creusées de main d'homme. »

De toutes ces branches du Nil connues d'Hérodote et nommées d'après les villes antiques qu'elles desservaient, deux seulement sont encore navigables à l'heure qu'il est, c'est celle de Rosette au Nord-Ouest et celle de Damiette au Nord. Le sol est, en outre, découpé par une quantité de branches secondaires. Le terrain compris entre les branches les plus éloignées s'appelle le Delta, nom qu'il doit à sa ressemblance avec le *Delta* grec majuscule.

Ce qui nous frappe au premier coup-d'œil, en présence de cette configuration, c'est que dès l'origine la culture a dû être facile dans un tel pays. Voilà pourquoi Hérodote appelle l'Egypte un *présent,* voilà pourquoi Mariette nous dit que *l'homme pouvait s'y suffire sans emprunts faits au dehors.* Le limon du Nil se remue sans effort et devient fertile. Le fleuve arrose lui-même les campagnes, il prépare le sol pour les semailles de l'automne [1] Spontanément il fait l'œuvre qui ailleurs occupe sans cesse le paysan, il répare les pertes que la culture fait subir à la terre. Il porte avec lui tout à la fois l'eau qui purifie et désaltère et l'engrais qui nourrit. La racine de papyrus, le lotus ou la fève d'Egypte, le corséon et beaucoup d'autres fruits fournissent une subsistance appropriée à la nature de l'homme. Il n'y a donc pas de pays où l'homme a eu moins à souffrir à l'origine de son existence. On peut dire que nulle part ailleurs le combat de l'homme primitif pour l'existence n'a été moins long et moins angoissant. Ce n'est guère qu'à l'époque la plus reculée, alors que le Nil séjournait plus longtemps sur les terres, avant qu'il eût formé entièrement le *Delta,* que l'homme à eu peut-être à souffrir de ses inondations et à combattre les serpents, les crocodiles, les hippopotames qui

[1] Cfr. *Histoire de l'art dans l'antiquité,* par G. Perrot et Ch. Chipiez. Tome I, p. 4. Pour tout ce qui concerne l'Egypte, nous citerons souvent ce bel ouvrage auquel nous renverrons aussi pour quelques gravures et dessins des monuments.

séjournaient dans ses forêts de roseaux. Mais les hommes apprirent bientôt à régler le cours du fleuve, à l'endiguer, à porter par des canaux d'irrigation la fertilité dans tous les sens.

Pour se rendre compte de la facilité que présentait autrefois la culture du Delta, il suffit de lire le récit suivant d'Hérodote: « Aujourd'hui, dit-il, les habitants de cette contrée (du Delta) sont de tous les hommes, et même de tous les Egyptiens, ceux qui récoltent avec le moins de travail les fruits de la terre; car ils n'ont pas besoin d'ouvrir péniblement des sillons avec la charrue, ni de bêcher, ni de prendre aucune des fatigues que prennent les autres hommes pour faire croître la moisson. Le fleuve survient de lui-même, arrose les terres et se retire. Alors chacun sème son champ et y lâche des cochons; quand ces animaux ont enfoui la graine avec leurs pieds, il ne reste plus qu'à moissonner. Les épis sont foulés par les cochons et la récolte est faite ! »

Voilà de quoi faire rêver les pauvres laboureurs de la Suisse et de l'Allemagne du Nord.

Aucune population primitive n'a donc été plus heureuse que celle de l'Egypte. C'est un pays où la disette n'est jamais complète. Sans doute, il y a des vaches grasses et des vaches maigres, suivant que le Nil a monté plus ou moins haut, la récolte est plus ou moins brillante, mais elle ne manque jamais complètement. Dans ces conditions l'homme a dû se développer en Egypte plus vite que partout ailleurs et arriver en peu de temps à une civilisation qui paraît être la plus ancienne de toutes.

L'Egyptien n'a pas eu non plus à se garantir des invasions de l'extérieur. Il est caché dans un pli de terrain entre des déserts et une mer infranchissable. Ces limites naturelles lui suffisent pour le protéger, il ne construira ni forteresse ni muraille de la Chine; c'est un solitaire qui n'a pas de voisins à redouter, un ermite que son isolement même rendra plus homogène et plus original dans ses conceptions.

Cette situation géographique et la nature du sol de l'Egypte nous permettent de comprendre quel a dû être le caractère primitif de la nation qui a habité ce pays.

Le sol étant comme un riche banquier qui, non seulement reçoit aisément les capitaux qu'on lui confie, mais leur fait encore rendre des revenus énormes, les Egyptiens seront un peuple d'agriculteurs. La vie étant facile, ils seront doux et gais et comme ils peuvent se livrer en paix à leurs occupations et à leurs plaisirs champêtres, à l'abri de toute invasion du dehors, ils ne seront ni cruels, ni sanguinaires. Ils seront sédentaires, peu entreprenants et ne connaîtront longtemps pas d'autre navigation que celle du Nil et de ses bras où circulent leurs barques légères chargées de fruits.

A l'époque d'Hérodote, alors que la civilisation égyptienne avait depuis longtemps dépassé son apogée, la navigation était encore très simple, très primitive, comme on peut le voir dans ce récit de l'historien des guerres médiques : « Les bateaux de transport sont faits d'un bois épineux, assez semblable au *lotus* de Cyrène, et dont la résine est de la gomme. On taille ce bois en plateaux longs de deux coudées, qu'on assemble comme des briques : on assujettit ces plateaux au moyen de chevilles longues et fortes, sans faire usage de côtes. Quand le corps du bateau est ainsi formé, on étend des traverses par dessus et l'on calfate intérieurement les jointures avec du papyrus. Le gouvernail plonge au travers du plancher ; le mât est fait de bois d'épine et les voiles de papyrus. Ces bateaux ne peuvent pas remonter le fleuve, à moins qu'il ne règne un bon vent ; on les remorque de terre. Pour descendre le courant, on a une planche de tamarin, de la forme d'une porte, doublée d'une claie de roseaux ; on a de plus une pierre trouée, pesant au moins deux talents. En avant de la barque on jette la planche retenue par une corde, et en arrière la pierre attachée pareillement. La planche portée par le courant vogue avec rapidité et entraîne la barque (cette sorte d'embarcation se nomme *baris*) ; tandis que la pierre tirée par derrière et touchant le fond règle la marche du bateau. Il y a une immense quantité de ces barques, etc. »

Un peuple qui n'est ni guerrier, ni voyageur, ni navigateur, ne sera ni farouche, ni violent, ni passionné.

Et de fait, l'Egyptien laisse couler ses jours si indifférent que le vol rapide des années ne l'effraye même pas. Il n'a pas comme d'autres peuples, senti le besoin d'une ère fixe avec un point initial. Il ne compte pas les années autrement que par le roi régnant. Pourquoi se donnerait-il la peine de mesurer le temps ? Il n'y pense pas même ; sa vie coule trop régulière, trop facile, trop monotone, divisée seulement par les travaux variés qui reviennent avec les différentes crues du Nil. Elle est semblable au cours de ce fleuve limoneux qui monte ou se retire à des intervalles toujours réguliers.

Le corps de l'Egyptien portera l'empreinte de ces occupations champêtres et de son caractère calme et doux. On est d'accord aujourd'hui pour rattacher les Egyptiens aux races blanches de l'Europe et de l'Asie occidentale. Grâce aux bas-reliefs, au peintures, aux statues aussi bien qu'à l'étude des momies trouvées dans les plus anciennes sépultures, Maspero a pu reconstruire les caractères anatomiques de ce peuple : « L'Egyptien était en général grand, maigre, élancé. Il avait les épaules larges et pleines, les pectoraux saillants, le bras nerveux et terminé par

une main fine et longue, *la hanche peu développée* (1), la jambe sèche; les détails anatomiques du genou et des muscles du mollet sont assez fortement accusés, comme c'est le cas pour la plupart des peuples marcheurs; les pieds sont longs, minces et aplatis par l'habitude d'aller sans chaussure. La tête, souvent trop forte pour le corps, présente d'ordinaire un caractère de douceur et même de tristesse instinctive. Le front est carré, peut-être un peu bas, le nez court et rond; les yeux sont grands et bien ouverts, les joues arrondies, les lèvres épaisses, mais non renversées; la bouche un peu longue garde un sourire résigné et presque douloureux (2). Ces traits communs à la plupart des statues de l'ancien et du moyen empire, se retrouvent plus tard à toutes les époques. Aujourd'hui encore, bien que les classes supérieures se soient défigurées par des alliances répétées avec l'étranger, les simples paysans ou fellahs ont gardé presque partout la physionomie de leurs ancêtres. » (*Maspero. Histoire ancienne*, p. 16.)

Quant à la langue, depuis les travaux de Champollion, on sait que l'Egyptien semblerait se rattacher aux langues dites sémitiques et certains procédés que celles-ci ont mis en œuvre se retrouvent en égyptien à l'état rudimentaire. L'Egyptien se serait donc séparé de très bonne heure du groupe de ses langues sœurs, à une époque où leur système grammatical était encore en voie de formation. La langue égyptienne est donc à l'origine parente de celles des Arabes, Hébreux et Phéniciens, mais elle s'est détachée de sa famille assez tôt pour avoir une physionomie particulière. C'est ce que les linguistes expriment en disant que les Egyptiens sont *proto-sémitiques*. Telle est l'opinion de Lepsius, Bunsen, Benfey et Maspero. Mais Renan ne la partage pas et estime que les Egyptiens sont de race *chamitique* à laquelle se rattachent aussi la plupart des idiomes de l'Afrique septentrionale. La question d'origine n'est donc pas encore tranchée d'une façon absolue.

(1) Les plus anciennes statues grecques frappent, au contraire, par le développement des hanches, la puissance des muscles, des cuisses, l'aspect trapu de l'ensemble du corps. Ces traits généraux sont surtout remarquables dans les monuments d'origine dorienne. L'Heraclès (Hercule) des Métopes de Sélinonte que nous publions plus bas (Planche X. A.) peut en donner une idée. D'autres attribueront sans doute ces formes trapues à l'imitation des bas-reliefs assyriens, mais je préfère y voir les premiers efforts encore assez gauche de ce *naturalisme* qui est un des principaux caractères de l'archaïsme grec.

(2) Les statues grecques de l'époque la plus ancienne ou *archaïque* présentent toutes un sourire conventionnel qu'on a appelé *le sourire typique*. Mais bien loin d'être résigné, ce sourire des héros et des dieux d'Homère a quelque chose de triomphant, il est presque provocateur. C'est « *le rire inextinguible* des dieux bienheureux » qui retentit dans les échos de l'Olympe.

CHAPITRE III

Le corps social. — Le monarque absolu représentant de dieu sur la terre. — Durée de cette monarchie égyptienne. — Les grands monuments sont construits par un peuple de manœuvres levés en masse. — Conséquences de ce travail collectif. — Premiers contrastes entre les œuvres de l'Egypte et celles de la Grèce. — Grandeur et incohérence des édifices égyptiens; petitesse et perfection des temples grecs. — L'art égyptien est national, populaire et complet. — Scènes de bastonnade. — La mort et les banquets.

Maintenant que nous connaissons l'individu, examinons le corps social. L'Egypte a toujours été la plus absolue de toutes les monarchies: et c'est à ce prix, sans doute, qu'elle a pu durer 4000 ans, avec trente dynasties qui se succèdent de Menès à Nectanébo, le dernier de ses rois, en 340 avant notre ère.

Le roi est en même temps le prêtre par excellence. Il est l'incarnation de dieu, le fils du soleil, comme il le proclame bien haut partout où il inscrit son nom. Seul il regarde le dieu face à face dans l'ombre impénétrable du sanctuaire. Pontife suprême, sommet de toute hiérarchie, maître sur la terre de toute destinée humaine, conquérant auquel les dieux frayent une route triomphante à travers le monde, il est parmi les vivants l'image de Râ, du dieu-soleil, de l'essence la plus haute de la divinité bienfaitrice. Tous les Pharaons morts deviennent des dieux, de sorte qu'après chaque règne le Panthéon égyptien s'enrichit d'une nouvelle divinité. Le roi rend un culte à ses ancêtres comme à des dieux. Mesurez l'immense distance qui le sépare du peuple et vous verrez qu'il en est presque aussi loin que ce beau soleil dont il se croit le fils.

Le sentiment que son omnipotence inspire c'est plus que du respect, plus que de la vénération, c'est de l'adoration et de l'idolâtrie.

Aussi le roi sera-t-il seul capable d'inspirer au sculpteur égyptien un type idéal et national.

Le colosse royal étalant la simplicité majestueuse de sa nudité, (1) taillé avec des efforts inouïs dans la pierre la plus dure, ceint de la *schenti* ou

(1) Voyez notre Planche V qui représente la statue du roi Chephren. Cette statue n'est pas un colosse, mais elle est taillée d'après les lois du colosse, comme je le démontrerai plus loin.

pagne traditionnel, coiffé de l'énorme *klaft* géométrique qui orne aussi la tête du Sphinx, voilà le plus grand chef-d'œuvre du sculpteur égyptien, voilà du moins le plus haut résultat qu'il lui soit donné d'atteindre dans son essor vers l'idéal, voilà la seule manifestation où son génie s'élève au-dessus du symbolisme uniforme de ses dieux ou du réalisme de ses portraits de scribes et de riches bourgeois.

La personne du roi absorbe donc en elle toutes les forces et le génie même de la nation et des artistes. Plus que les dieux elle inspire à l'Egyptien, esclave du monarque absolu, la forme plastique, tangible, que revêt la représentation de l'idée nationale.

Tailler le portrait idéalisé du roi, c'est là le dernier mot de l'art égyptien.

Au contraire, le Grec que la démocratie a habitué à considérer tous les hommes comme des égaux, cherchera son idéal au-dessus de l'humanité. Il lui faudra des colosses divins à forme humaine, sans doute, mais représentant des êtres d'une essence supérieure, nés de l'imagination d'Homère ou de Phidias, réunissant toutes les beautés, toutes les énergies, tous les caractères de la nation ; il lui faudra le Zeus olympien aux longs cheveux d'or souriant, dans les fêtes, sous ses branches d'olivier, aux athlètes vainqueurs sur les bords de l'Alphée ou l'Athêné du Parthénon, paisible image de la paix conquise par la victoire.

L'idéal égyptien se rattache donc toujours à la terre par un côté puisqu'il représente les traits de la personne royale qui existe réellement.

L'idéal grec plane au-dessus de toute réalité dans les espaces infinis de la fantaisie.

Cette différence d'inspiration est fondamentale et nous aurons l'occasion d'y revenir souvent dans le cours de cet essai.

Les Egyptiens naissent, travaillent et meurent sur les bords du Nil sans songer à demander des droits ou des privilèges. Ils ne connaissent que le devoir de l'obéissance. Ils sont — pour ainsi dire — coulés dans le moule monarchique et ne conçoivent pas d'autre manière d'être.

Ces quelques traits du caractère social suffisent déjà pour faire comprendre, sinon le génie qui a présidé aux formes de l'architecture, au moins la manière dont les grands monuments égyptiens ont été construits: « Un ordre, dit G. Perrot ([1]), arrivait au gouverneur qui le faisait crier de village en village ; le lendemain, toute la population mâle de la province était poussée, comme un troupeau, vers les chantiers. Chacun prenait avec lui, dans un petit sac ou dans une corbeille, sa provision pour quinze jours ou pour un mois, quelques galettes sèches, des oignons, des aulx ([1]),

([1]) Histoire de l'art dans l'antiquité. I, p. 26. — Hérodote prétend que la pyramide de Chéops porte le chiffre de ce qu'on a dépensé en radis, en oignons et en aulx pour les travailleurs: le total s'élèverait selon lui à 1,600 talents d'argent.

des fèves d'Egypte comme les Grecs appelaient cette espèce d'amande que contient entre ses cloisons le fruit du lotus. Des enfants aux vieillards, tous partaient... Stimulée par le bâton, toute cette multitude travaillait, sous la direction des architectes, des contre-maîtres, des gens de métier qui restaient, du commencement à la fin, attachés à l'entreprise; elle faisait la partie de l'ouvrage qui ne demandait pas une éducation technique. Au bout d'un certain temps [1], de nouvelles escouades arrivaient, arrachées aux campagnes de quelque autre nome; alors les premiers venus repartaient, tous ceux au moins que n'avaient point usés sans retour ce dur et continuel labeur. »

Cette levée en masse de tout ce qu'il y a de bras solides dans le pays, explique seule la grandeur des travaux. Les Pyramides supposent bien l'intervention d'architectes habiles, mais la masse de l'œuvre est due à l'effort de toute une population d'esclaves gâchant la brique pendant des générations sous les coups de bâton qui pleuvent ça et là.

Ici nous rencontrons un nouveau contraste entre l'Egypte et la Grèce.

Considérez le Parthénon : dans sa petitesse il vous fera songer aux vers d'Alfred de Musset :

. . . . . On eut dit que sa mère
L'avait fait tout petit pour le faire avec soin.

Comparés aux œuvres de l'Egypte, tous les temples grecs paraissent petits, mais parfaits dans leur petitesse. Leurs proportions admirables, leurs lignes simples en apparence qui nous charment et nous pénètrent d'une impression d'harmonie délicieuse, sont dues à des études profondes, compliquées, persistantes de géométrie et de mathématiques, à un véritable raffinement de perspective. Ces édifices doivent leur solidité à leurs proportions, à leur merveilleuse structure, à toute la finesse de leur organisme et non pas à leur masse. Les sanctuaires grecs sont achevés jusque dans les moindres détails. Pour leur arracher certains secrets de leur beauté mystérieuse il a fallu des siècles de recherches patientes, et c'est en 1851 seulement que l'Anglais Penrose démontra que les lignes du Parthénon ont une légère courbure tout en paraissant droites, ce qui ajoute à la majesté de l'ensemble. L'artiste grec a prodigué à ses œuvres le travail avec loisir et amour pour réaliser une conception idéale qui lui était personnelle; en sorte que les parties mêmes de l'appareil qui ne sont pas visibles sont aussi finies, aussi parfaites que celles qui doivent frapper la

[1] D'après Hérodote, cent mille hommes travaillaient à la Pyramide de Chéops, chacun trois mois.

vue du spectateur[1]. C'est que toutes les parcelles de ces marbres immortels sont dues à des artistes qui travaillaient pour eux-mêmes et non pas pour obéir aux ordres du prince-Dieu. Ils travaillaient pour étancher leur soif du beau idéal et ne lâchaient leur œuvre que lorsqu'ils la croyaient parfaite.

Au contraire, dans ces grandes chiourmes de travailleurs indifférents qui se succédaient sur les chantiers de Memphis, il y avait bien quelques hommes préparés, mais la plupart étaient des manœuvres. Le résultat de leur activité s'en ressent, il ne respire pas ce soin religieux, cette conscience qui pénètre tout ce qui a touché le ciseau magique des corporations grecques. Les grands édifices des Egyptiens sont pleins d'incohérences, d'inégalités, et leurs ruines, malgré leurs dimensions énormes, laissent à l'âme l'impression de tout ce qui est désolé. « On ne sent point ici, dit Georges Perrot, ce respect de soi-même et cette prévoyance infinie, cet amour passionné de la perfection qui font le caractère des monuments grecs de la belle époque[2]. »

Maintenant pour compléter cette vue à vol d'oiseau de la société égyptienne il suffit de ranger au-dessous du roi les prêtres, les guerriers, les interprètes[3] et les scribes ou fonctionnaires royaux. Hérodote y joint les bouviers, les porchers, les marchands et les pilotes. C'est aux classes privilégiées des prêtres, des guerriers et des fonctionnaires qu'appartient toute la propriété rurale. Quant aux agriculteurs, ce sont de pauvres serfs attachés à la glèbe, taillables et corvéables à merci, qui cultivent les domaines des privilégiés. Cependant les artisans et les trafiquants

(1) Le même phénomène se retrouve dans certaines œuvres de la sculpture grecque. Le dos des statues du temple d'Athéné à Egine était achevé avec le même soin que leur face, bien qu'il ne fût pas destiné à être aperçu.

(2) Il faut cependant remarquer que les ruines égyptiennes frappent les modernes par leur immensité. Denon raconte que l'armée de Bonaparte en arrivant devant les ruines de Karnak s'arrêta d'elle-même et se mit à battre des mains. Ces mêmes soldats ne se seraient peut-être pas arrêtés devant le Parthénon dont ils n'auraient pas pu comprendre la finesse idéale.

(3) Voici d'après Hérodote l'origine de cette classe des interprètes : « Aux Ioniens et aux Cariens qui l'aidèrent dans cette conquête, Psammétique alloua des terres situées vis-à-vis l'une de l'autre et divisées par le Nil. Elles reçurent le nom de *Camps*. Indépendamment de ces terres, il leur donna tout ce qu'il leur avait promis, et leur confia même des enfants égyptiens pour qu'ils leur apprissent leur langue. C'est d'eux que descendent les Egyptiens qui sont actuellement interprètes » C'est à l'aide d'un interprète qu'Hérodote communiquait avec les Egyptiens, comme il le dit lui-même là où il parle de la pyramide de Chéops. C'est sans doute d'un interprète qu'il apprit : « Qu'en égyptien Apollon s'appelle Horus, Cerès Isis, Diane Bubastis, Bacchus Osiris, Pan Mendès, etc. » Ce parallélisme ingénieux a sans doute aussi été inventé par ces interprètes et ne repose que sur des apparences extérieures.

devaient avoir une certaine liberté d'allure exigée par la nature même de leur métier. D'ailleurs ces castes égyptiennes dont on a tant parlé, sur la foi d'Hérodote, n'ont jamais eu l'intensité exclusive que l'on ajoute habituellement à ce mot. Jamais la séparation rigoureuse des différentes classes sociales, l'hérédité tyrannique des professions, l'interdiction du mariage entre les membres des différents groupes n'ont existé en Egypte (1). Dans les plus anciens textes, on voit les fils des généraux épouser les filles d'un prêtre (2). Il s'agit donc, en réalité, de corporations et non pas de castes. De la plus basse condition l'Egyptien pouvait atteindre aux plus hautes fonctions. D'ailleurs les sujets sont à une telle distance du roi que l'égalité des subordonnés est complète et que le caprice du prince-dieu suffit pour tirer du néant un de ces infimes atomes et en faire un personnage égal aux plus nobles.

Il résulte d'une société ainsi composée qu'en dehors des dieux et des rois l'art égyptien devra représenter aussi d'autres sujets chers au cœur des privilégiés. Les gros bourgeois, les scribes, les marchands, font représenter sur leurs tombeaux leurs portraits, leurs occupations, celles de leurs fellahs, leurs plaisirs et leurs peines. De là, un art très *national*, on peut dire *populaire* et même réaliste si on le compare à l'inspiration grecque sans cesse tendue vers le monde idéal des dieux et des héros (3).

Les bas-reliefs égyptiens représentent des laboureurs remuant d'une houe légère le limon du Nil, des semeurs, des moissonneurs, des vanneurs, des prêtres, des danseuses aux voiles transparents, des scribes comptant la récolte, pesant la redevance en nature qui leur revient et distribuant la bastonnade à leurs sujets en fait de récompense pour les services rendus.

C'est donc aussi un art *complet*, en ce sens qu'il représente toutes les scènes de la vie humaine, tous les membres de la société depuis le roi, fils du soleil, jusqu'aux misérables pétrisseuses d'argile (4), dont le corps

(1) Cfr. Georges Perrot (ouvr. cité). Cependant Hérodote dit positivement des *guerriers* : « Il leur est pareillement interdit de pratiquer aucun métier, ils ne s'exercent qu'à la guerre *et cela de père en fils.* » Ailleurs il remarque qu'à la mort du grand-prêtre, c'est son fils qui lui succède.

(2) Il est vrai que les filles d'un prêtre ne seraient pas des prêtresses, si du moins j'en crois cette affirmation d'Hérodote : « Les femmes ne sont prêtresses d'aucune divinité, ni mâle ni femelle : ce sont toujours des hommes qui remplissent ces fonctions. »

(3) L'absence de tout culte rendu aux héros avait beaucoup frappé Hérodote. Il considérait cette lacune comme une des singularités de l'Egypte.

(4) Les pétrisseuses du Musée de Boulacq sont à mon avis des pétrisseuses de glaise (au moins l'une d'entre elles, celle qui est accroupie). C'est du moins ce que semble indiquer ce passage d'Hérodote : « Ils pétrissent la pâte *avec les pieds*, et la *glaise avec les mains*, etc. »

accroupi semble avoir pris la forme et comme le moule de leur labeur ingrat. Cet art est réellement *humain*, mais nous ne pourrons pas dire qu'il est *démocratique :* car derrière le potier, l'agriculteur, le moissonneur et le semeur, nous voyons se dresser sans cesse la silhouette du maître avec son bâton ou son fouet à deux lanières, elle manque bien rarement, pas plus que la mort dans les danses macabres d'Holbein. D'ailleurs les scènes de bastonnades émaillent çà et là les bas-reliefs égyptiens et semblent nous avertir à chaque pas que nous avons à faire à un peuple de serfs façonnés au joug des travaux forcés.

Cependant les rois et les princes, sauf quelques exceptions, n'étaient pas sanguinaires. L'Egyptien était naturellement doux et peu porté à la violence. C'était d'ailleurs un précepte égyptien que les puissants doivent ménager les humbles et les petits; et les rois sur leurs tombeaux, dans les inscriptions, se vantent surtout de cette vertu de charité qu'ils ne mettaient peut-être pas toujours en pratique. *Le Livre des Morts,* ce *Vade mecum* des Egyptiens dans l'autre monde que l'on déposait sur chaque mômie contient à cet égard la formule suivante : « J'ai donné (c'est le mort qui parle) du pain à qui avait faim, j'ai donné de l'eau à qui avait soif, j'ai donné des vêtements à qui était nu....., je n'ai pas calomnié l'esclave auprès de son maître. »

Nos rois et empereurs chrétiens ne mettraient pas un plus bel éloge sur leurs tombeaux.

Aussi la régularité de la vie, la monotonie des occupations champêtres, cette tranquillité d'âme que donne à l'homme le sentiment que son pain du lendemain lui est assuré, sont-ils la cause que les Egyptiens, malgré les grands labeurs dont on les a accablés à plusieurs époques, restent toujours patients, confiants et joyeux. Un grand connaisseur de tout ce qui concerne l'Egypte, Brugsch-Bey, proteste avec énergie contre le préjugé qui a fait des Egyptiens un peuple grave, étranger aux joies de la vie, et qui les a représentés comme les songe-creux de l'antiquité sans cesse préoccupés de la mort. Au contraire, ils aimaient la vie, et leur excellente santé maintenait en eux la douce habitude de vivre. En effet, Hérodote estime que les Egyptiens sont les plus sains de tous les hommes ce qu'il attribue avec raison à la stabilité de leur climat. Dans cette vieille Egypte qu'on se représente trop souvent comme un pays de rêveurs sinistres, plus d'un riche propriétaire de nomes et de terrains fertiles eût été de l'avis de Méphistophelès, lorsqu'il s'adresse à Faust en ces termes : « Je te le dis un drôle qui spécule est comme un animal qu'un esprit malin fait tournoyer sur l'aride bruyère, tandis que tout autour s'étendent de beaux pâturages. » C'est-à-dire qu'on spéculait peu sur les bords du Nil. En revanche, on chantait beaucoup, on buvait *le vin d'orge* (la bière de l'épo-

que), on dansait, on jouait aux échecs, on aimait la chasse et la pêche. D'après Hérodote, les cailles, les canards, la menue volaille crue et salée, toutes les autres espèces de volatiles bouillis ou rôtis, les poissons desséchés au soleil ou préparés dans la saumure, les fruits du lotus et la racine de papyrus, ornaient la table des Egyptiens. Les banquets et les fêtes se prolongeaient jusque dans la nuit à la lueur des lampes pleines d'huile de ricin qui répandaient en brûlant une odeur fétide.

La joie bruyante des vivants pénétrait jusque dans le silence des tombeaux, et sur tel bas-relief funéraire on représentait, par exemple, une partie d'échecs, ou bien une joûte sur l'eau où les Egyptiens, sur deux barques opposées, s'attaquent mutuellement avec de longues perches, cherchant à se renverser, comme dans une sorte de tournoi nautique. Ailleurs, c'était la mort qui jetait sa note mélancolique au milieu des plaisirs de la table, mais seulement pour ajouter encore à leur saveur. Comme dans les refrains du vieux *Caveau* français, on narguait un peu « La vieille à l'œil cave. » — « Dans les sociétés des gens riches, dit Hérodote, quand on est après dîner, un homme porte autour de la table un cercueil de bois contenant la figure d'un mort (1), artistement imitée par la peinture, et grande d'une ou deux coudées. Il la montre à chacun des convives en disant : « Regarde cette image, bois et te réjouis; car une fois mort tu seras tel ! »

Il est impossible de lire ce passage d'Hérodote sans songer aussitôt à ce curieux récit de Pétrone d'un fait analogue qui nous vient à travers l'antiquité classique: « Comme nous buvions, dit cet auteur, et que nous admirions le luxe raffiné de la table, un esclave apporta un squelette d'argent (2) dont les articulations et les vertèbres déliées pouvaient se tourner de tous côtés. Lorsqu'il l'eut abaissé sur la table plusieurs fois et que, grâce à la mobilité de son mécanisme, il lui eut fait prendre différentes poses. Trimalcio ajouta : « Hélas! Hélas! Misérables que nous sommes! Comme il est vrai que tout ce pauvre être mortel n'est rien! Voilà comme nous serons tous un jour, lorsque la Mort nous aura emportés. Vivons donc, pendant qu'il nous est permis d'être heureux ! » L'antiquité classique a-t-elle eu en pratiquant cette coutume comme une réminiscence de l'Egypte ? C'est possible et souvent encore dans le cours de cet ouvrage nous aurons à constater les analogies que présentent les croyances sur la mort en Egypte, en Grèce et en Italie.

(1) Il s'agit de la représentation d'une momie dans son étui, ou d'une statuette funéraire appelée *oushabtiou* comme celle que nous donnons sur la planche II. F.

(2) On sait cependant que l'antiquité classique ne représente pas généralement la Mort sous la forme d'un squelette. Les squelettes que l'on trouve sur des bas-reliefs antiques représentent seulement les *Larvæ*, les fantômes des méchants qui ne trouvent pas de repos après la mort.

La majesté du souverain et la pompe qui l'entourait n'excluaient pas cette humeur joviale des anciens Egyptiens. « La manière de vivre du roi Amasis, dit Hérodote, était celle-ci : Le matin, jusqu'à l'heure où le marché se remplit, il expédiait avec zèle les affaires qui lui étaient présentées; mais depuis ce moment il buvait et raillait ses convives, il était folâtre et badin. Fâchés de cette conduite, ses amis l'avertirent en ces termes : O roi, tu as tort de te livrer à trop de frivolité. Il te faudrait sur un trône auguste siéger avec majesté, et t'occuper d'affaires tout le long du jour. Ainsi les Egyptiens sauraient qu'ils sont gouvernés par un grand homme et tu aurais meilleur renom. Mais ta conduite actuelle n'est nullement royale. — Amasis leur répondit : Ceux qui ont des arcs les tendent quand ils veulent s'en servir, après quoi ils les relâchent; car si les arcs restaient toujours tendus, ils se rompraient et au besoin l'on ne pourrait en faire usage. Il en est de même de l'homme. S'il voulait constamment travailler, sans jamais se délasser par le jeu, il deviendrait insensiblement fou ou imbécile. J'en ai la certitude; c'est pourquoi je donne à chaque chose son temps.

Telle fut sa réponse à ses adversaires. »

CHAPITRE IV

Monotonie de la vie et du paysage en Egypte. — La monotonie et la solitude du désert sont les deux causes principales de la religion du Fétiche. — Puissance du fétichisme. — Son influence dans l'art et dans la poésie.

Si l'on embrasse, comme dans un vaste panorama, l'ensemble du monde égyptien, si l'on considère la facilité de la culture, la régularité de la vie, la stabilité du climat, les crues et les baisses du Nil qui se succèdent à des intervalles égaux, l'absolue autorité du souverain, le cercle déterminé des travaux du fellah, sa dépendance héréditaire, sa soumission instinctive, on sent qu'il se dégage de toute cette nature un caractère essentiel qui nous gagne, nous envahit et se résume dans une grande note fondamentale, celle de la *monotonie*.

Joignez encore à ce qui précède l'aspect du paysage. Voyez ces grandes plaines qui se succèdent toujours les mêmes recouvertes de l'eau plate du Nil ou d'une nappe de végétation verdoyante.

Songez à ces lignes toutes horizontales du sol égyptien, considérez ces montagnes sans sommet qui se terminent par de larges plateaux tous semblables et qui répètent à l'infini, sans se lasser, la même ligne prolongée; éclairez ce pays d'une lumière vive, éclatante, d'un soleil de feu qui dévore toutes les fines nuances de la couleur et même les ombres, pour ne laisser vivre que les corps, les grandes teintes uniformes; pensez qu'il n'y pleut presque jamais et vous aurez une idée de cette nature réellement impassible, morte pour ainsi dire, de cette monotonie envahissante qui va se refléter dans l'art et jusque dans les idées religieuses des Egyptiens.

Dès l'aube, l'antique habitant de l'Egypte travaillait dans ces vastes plaines; rien ne venait le récréer de son labeur. C'était toujours la même surface terrestre toute plate, le même ciel d'airain sans un nuage, rien n'y venait distraire son œil ou charmer son oreille habituée au murmure du Nil dans les roseaux. C'était la solitude de l'uniformité, celle qui produit sur l'âme l'impression vague du vide et de l'abandon. C'était cette solitude chère aux penseurs civilisés, mais pesante au cœur des peuples primitifs qui s'intéressent naïvement, comme des enfants, à toutes les

formes extérieures et vivantes de la nature. Dans un pareil paysage, l'apparition d'un épervier ou d'un vautour dans le ciel, à l'horizon, la promenade d'un ibis au bord de l'eau marécageuse, le plongeon bruyant d'une grenouille ou d'un hippopotame, la tête d'un crocodile émergeant du flot plat, constituent un véritable événement dans la journée de l'homme isolé, courbé sur un travail facile et toujours semblable.

En voyant l'animal et surtout les oiseaux bienfaisants, l'homme se sentait moins seul, moins abandonné. Tout en se reposant un instant sur le manche de sa houe, il suivait de l'œil leurs mouvements, il s'intéressait à leurs petites manœuvres pour atteindre leurs ennemis, son attention était éveillée et vivement excitée par leurs allures qu'il ne s'expliquait pas toujours. Il en éprouvait comme un soulagement, il était délivré de la pesanteur de l'ennui qui l'accablait, il le sentait et si cette distraction lui faisait trop longtemps défaut, il s'en affligeait presque, il se prenait à désirer vivement leur présence; c'est que le pauvre fellah solitaire avait trouvé dans l'animal un compagnon et il lui en était reconnaissant, il lui portait cette affection spontanée et vive des cœurs simples.

Aujourd'hui encore le fellah qui retourne le sol égyptien trouve à tout instant un petit bœuf Apis, un petit ibis en argile cuite c'était l'amulette, le *fétiche* de l'un de ses ancêtres. Le pauvre serf le portait avec lui dans ces grandes plaines solitaires, il le regardait fréquemment dans les heures de loisir, il l'aimait, il lui parlait même, comme une petite fille fait à sa poupée; ce grand enfant, ce grand Egyptien mélancolique aux épaules carrées, le cœur gros d'attendrissement, contait à son fétiche ses plaisirs et surtout ses peines : il ne savait pas encore que cela s'appelait prier et cependant la religion du fétiche était déjà fondée dans son cœur.

Plus tard, lorsqu'au sentiment se joignit la réflexion et l'observation, il comprit mieux l'œuvre importante de la cigogne, de la corneille, de l'ibis, du vautour et de l'épervier. Il vit qu'après l'inondation, grenouilles, crapauds, lézards, serpents, insectes de toutes sortes grouillaient et pullulaient sur les terres abandonnées par le fleuve. Sous un soleil de feu, les poissons privés de leur élément pourrissaient et ils eussent rempli l'air de miasmes funestes, sans l'intervention énergique de ces oiseaux sauveurs. Si ces fossoyeurs qui ensevelissaient dans leurs estomacs élastiques des montagnes de chairs décomposées eussent fait grève un seul instant, la peste, comme dit Michelet, eût été bientôt le seul habitant du pays. Aussi n'est-il pas surprenant que l'Egyptien prît cette ardeur infatigable de l'oiseau pour une œuvre divine; son affection se changea en un respect superstitieux, elle devint de la vénération, de l'adoration et de l'idolâtrie. Le fellah égyptien voua à l'oiseau et au bœuf de labour une

reconnaissance qu'on peut dire éternelle. Aucune divinité des mondes antique et moderne n'a eu d'adorateurs aussi fervents et aussi fidèles. Aucune religion n'est comparable au fétichisme pour la ténacité et la résistance des convictions qu'il a su inspirer. Des civilisations entières se sont écroulées, des villes énormes ont disparu, des dynasties de divinités innombrables ont perdu leur sceptre, leur couronne et leurs prêtres, mais le fétiche, le *dieu-animal* est resté debout dans le cœur du pauvre serf attaché à la glèbe.

Le fétiche n'est pas entré dans la légion des dieux qu'on brise! Il a scandalisé la Grèce païenne, il a tour à tour épouvanté les Romains qu'il pénétrait d'une terreur superstitieuse ou excité leur ironie et la verve satirique de Juvénal. Il a nargué le christianisme, il a résisté à toutes les persécutions pendant des milliers d'années, comme ce Sphinx de granit rose devant lequel même le Méphistophélès de Gœthe [1] devait s'arrêter tremblant et interdit pour la première fois!

Dans les arts plastiques, dans les peintures, dans le hiéroglyphe, dans le symbole, le fétiche inspirera à l'artiste égyptien une foule de compositions. Il couvrira les murs et les obélisques de vautours, d'éperviers, d'ibis et de cigognes. On peut remarquer dans certains bas-reliefs que les mœurs des oiseaux sont mieux étudiées et les petites scènes de leurs nichées dans les roseaux parfois plus justement observées, plus réelles que la vie des hommes.

Mais c'est encore sur d'autres arts que le fétichisme a fait sentir sa puissance vraiment merveilleuse. Il a inspiré les poètes, il a été le père du conte et de la fable orientale qui fait parler les animaux plus sagement que les hommes.

Et de nos jours encore, malgré tant de siècles écoulés, malgré la civilisation raffinée qui nous tient à une si grande distance de la nature, nous surprenons çà et là dans nos cœurs, comme une réminiscence de ces affections pour les compagnons de l'homme solitaire.

Rappelez-vous le paysan de Pierre Dupont; songez à cette large chanson si vraie, si réelle, jaillie du cœur d'un poète, et demandez-vous si ce robuste campagnard n'adore pas, presque comme des dieux fétiches, ces deux grands bœufs blancs tachés de roux qu'il préfère à sa femme et à sa fille.

Et nous-mêmes, philosophes modernes et penseurs, nous épelons tous dans notre enfance comme une sorte de bible où les dieux-fétiches, les animaux parlent et enseignent. A vrai dire, nous ne la comprenons guère à cet âge tendre et plus tard nous la rouvrons avec délices. C'est

[1] Dans le *Faust:* Deuxième partie; deuxième acte; Nuit classique de Walpürgis.

qu'elle fut écrite par un rêveur, un apôtre du fétichisme sans le savoir, un poète qui aimait les longues promenades solitaires et l'observation des animaux. Sa bible apaise notre cœur en nourrissant notre esprit. Chose étrange, nous nous intéressons encore à ce que font et disent l'oiseau, le singe, le serpent, le chien, le lièvre et la tortue : les fétiches sont plus près de nous qu'il ne semble! La forme extérieure et divine a disparu, mais la présence du dieu, son génie est resté. Nous nous surprenons à aimer celui qui nous raconte leurs aventures et leur grand-prêtre nous le nommons en souriant : *le bonhomme La Fontaine!*

CHAPITRE V

Fétichisme, Polythéïsme et Monothéisme en Égypte. — L'art égytien se sert de l'animal pour représenter ses divinités. — Le dieu-animal. — Dans ses dieux composites l'Egypte met une tête d'animal sur un corps d'homme, tandis que la Grèce adopte la combinaison contraire. — L'art égyptien esclave de la tradition : l'art grec plus indépendant. — Phidias et l'Aphrodite du Parthénon. — Le Symbole.

D'après ce qui précède, l'art égyptien n'est pas seulement populaire, national, humain et complet, il est encore profondément religieux et symbolique. Mais, dans cette religion enfantine, toute divinité doit revêtir une forme qui tombe directement sous les sens. Après le fétiche, ce sont les astres que l'Egyptien adore. C'est le Soleil, le dieu-lumière qui succède au dieu-animal. C'est lui qui a permis de passer du simple fétiche aux dieux plus humains du polythéisme et à l'anthropomorphisme. Le Soleil est si loin, sa forme s'absorbe tellement dans la splendeur de son éclat, que l'imagination peut se le représenter sous les traits les plus beaux et les plus purs de la nature humaine. D'ailleurs n'accomplit-il pas comme le pauvre fellah une tâche journalière toujours la même? Comme lui il parcourt chaque jour le même champ désert et comme toute vie humaine il monte dans la lumière, il atteint son apogée et descend dans la nuit.

Dès que ce premier type du dieu à forme humaine fut créé, dès qu'Ammon le dieu-lumière fut soudé sur son piédestal de granit, tous les autres dieux se succédèrent facilement, comme des personnifications de toutes les qualités, de toutes les vertus divines. Ces vertus émanant de la substance divine prennent un nom et un corps, elles forment une longue chaîne de dieux et de déesses qui s'unissent ou se combattent et la ronde immense du polythéisme, tout étincelante d'allégories et de légendes, se met en mouvement à travers le monde infini de la mythologie orientale. Le monothéisme, entrevu çà et là par les prêtres et les esprits d'élite, n'a jamais pénétré dans le peuple. Il fallait à l'Egyptien un dieu tangible auquel on pût adresser des prières et faire des sacrifices.

En outre, il y avait chez l'habitant des bords du Nil ce besoin de la présence du dieu, surtout celle du fétiche, ce sentiment né de la solitude du désert dont j'ai parlé et qu'on n'a pas encore assez analysé et observé.

Le dieu de l'Egyptien devait être aussi son compagnon et ne pouvant encore s'élever par le seul effort de la pensée jusqu'à la divinité, l'homme la rapprochait de lui, en lui donnant une forme visible et palpable. Le fétichisme persistait donc à régner dans le bas-peuple — quelles que fussent d'ailleurs les croyances des grands et des prêtres — il se maintenait chez le fellah avec cette vigueur des croyances simples nées de l'âme nationale. Le laboureur croyait aux dieux concrets, il adorait les bœufs Apis et Mnévis, le bouc de Mendès, l'ibis, le vautour, l'épervier, le crocodile sacré auquel on faisait l'honneur de l'embaumement après sa mort. Mais comme il n'y a d'art véritable que celui qui tend à rendre sous une forme apparente les idées nationales, l'art égyptien s'est servi de l'animal pour créer ses divinités. Et même cet art aura en général comme une prédilection pour la représentation de l'animal. Quel que soit le bas-relief égyptien que vous considériez, il sera une exception si vous n'y rencontrez pas un chat ou quelque oiseau. Les parois des temples et des tombeaux, les obélisques, l'écriture hiéroglyphique fourmillent de figures d'animaux. Tandis qu'en Grèce l'artiste est si absorbé par la contemplation de l'homme, que les représentations d'animaux sont plus rares surtout dans la période archaïque.

Il résulte de cette puissance du fétiche que dans la composition de ces êtres visibles, de ces représentants des idées religieuses de l'Egypte, c'est l'animal, le fétiche qui est l'élément principal, l'élément symbolique, caractéristique, idéal. Aussi presque tous les dieux égyptiens ont-ils des têtes d'animaux sur des corps d'hommes : tandis qu'en Grèce là où ce mélange a lieu nous trouvons toujours le contraire. Pour classer ses dieux, l'artiste accepta comme fond uniforme le corps humain, non pas qu'il ait, comme on l'a dit bien à tort, le sentiment que ce corps est le plus noble de tous, mais pour rapprocher le dieu-fétiche de l'homme, pour le mettre en quelque sorte plus à sa portée, pour exprimer la parenté du dieu-animal avec l'homme. Cette forme humaine générale que l'artiste égyptien donne à ses divinités n'est donc qu'un accessoire, elle n'est que secondaire. Elle est là en quelque sorte pour compléter l'animal, pour que le galbe sacro-saint de la vache ou du crocodile se détache nettement, rehaussé et mis en relief par la pauvre uniformité du corps humain.

Aussi dans ces dieux composites la forme humaine garde-t-elle un type géométrique [1], une apparence générale presque toujours la même; le sculpteur égyptien ne s'ingéniera pas à trouver dans le corps de l'homme ces nuances variées de l'âge, du caractère, du tempérament, de

[1] Il ne s'agit ici que des statues de dieux. On aurait tort d'appliquer la même observation aux statues de rois et surtout aux statues de particuliers qui sont très variées dans leurs attitudes.

l'expression, qui nous font distinguer en Grèce au premier coup d'œil Hera (Junon) et Athêné (Minerve), Aphrodite (Vénus) et Artémis (Diane), Poseidon (Neptune) et Zeus (Jupiter).

L'artiste égyptien choisit pour déterminer chaque divinité l'animal qui lui était plus particulièrement consacré, qui lui servait d'attribut ou de symbole, et il en détacha la tête pour l'appliquer sur un corps d'homme, pour la faire entrer dans la composition d'un être factice, d'une nature monstrueuse et complexe. Dès lors, il devenait impossible de confondre ce dieu avec un autre personnage divin. La déesse Sekhet a un museau de lionne ou de chatte, en sorte qu'un enfant même peut la distinguer de la déesse Hathor, qui a une tête de vache. Sebek, au Musée de Boulacq, a une tête de crocodile, la déesse Rannu a la tête et le coup grêle d'un serpent, le corps d'une femme. Rien de plus disgracieux sans doute, mais aussi rien de plus commode pour l'artiste; et, comme nous l'avons vu cette facilité de l'œuvre est dans toute la nature indolente de l'Egyptien. La terre qu'il laboure ne lui coûte pas de grands efforts, il faut aussi qu'il trouve une forme facile à rendre dans la pierre ou dans le bois. Il ne rencontre pas dès le début ces difficultés qui devaient stimuler l'artiste grec et le pousser par une suite de conquêtes sur la matière à la création des chefs d'œuvre.

Il ne faut donc pas s'attendre à trouver chez le sculpteur égyptien de ces découvertes splendides, de ces velléités d'indépendance qui rompent en visière avec toute la tradition antérieure et dont un des plus grands exemples dans le monde grec est l'une des créations de Phidias. Avant lui, la déesse Aphrodite (Vénus) était représentée couverte de la longue tunique grecque et du *peplos* aux larges plis, comme toutes les autres déesses de l'époque archaïque. Cependant Phidias [1] osa pour la première fois représenter ses formes classiques, mais entièrement nues, au fronton du Parthénon. Voilà jusqu'où pouvait aller l'audace du génie dans le monde grec. Plus heureux que le philosophe, plus heureux que Socrate, l'artiste à Athènes pouvait créer des divinités nouvelles. Il était absous pourvu que son nouvel Olympe fût divinement beau.

En Egypte, nous ne trouvons rien de semblable. L'artiste égyptien aime la vie et l'œuvre faciles, comme celles du peuple où il vit : il aime, respecte et craint la tradition de ses pères, il est façonné au joug que son peuple porte depuis trois mille ans avec une obéissance passive, il ne songera pas à transformer ses dieux fétiches qui sont d'ailleurs d'autant plus vénérés qu'ils sont plus bizarres et plus mystérieux. Ils engendrent comme un sentiment superstitieux et ils émeuvent aussi par cette sorte d'horreur qui saisit l'homme à l'aspect d'un monstre.

[1] Voyez notre introduction au présent ouvrage.

Grâce au fétichisme et à ce mélange, l'art égyptien devint donc *symbolique.* Ainsi le vautour caractérise Maut, l'épouse d'Ammon ; il fournit le signe à l'aide duquel on écrit son nom, et quelque fois un vautour, symbole de la maternité, montre sa tête sur le front de la déesse; les ailes forment sa coiffure. Il en est de même pour l'ibis : il sert à écrire le nom de Thoth et ce dieu est figuré avec une tête d'ibis.

Un autre résultat de cette conception, c'est que dès l'origine l'artiste, tout en se désintéressant du corps humain, exercera son œil, sa main, toute sa sagacité à saisir les caractères distinctifs de ces animaux qui doivent lui servir à différencier les dieux. Il cherchera à fixer leurs traits les plus essentiels, tout ce qui peut les faire reconnaître aisément; en un mot, il fera le portrait de l'aminal.

Un art soumis à la tradition, un art symbolique, un art qui s'occupe avant tout de l'animal, voilà le premier résultat de la religion du fétiche.

CHAPITRE VI

Conséquences du contraste entre le dieu égyptien à tête d'animal et le dieu grec à tête d'homme. — L'art grec renverse les éléments livrés par la donnée égyptienne. — Idéalisme de l'art grec : sensualisme de l'art égyptien. — Chnoum, Mendès et Pan. — Le Minotaure. — Mélange des mythes ariens et sémitiques en Grèce.

Les hommes modernes sont si loin de ces temps primitifs, nous arrivons dans le monde avec un tel bagage de préjugés, nous sommes si étrangers à ces conceptions naïves des Orientaux que c'est seulement après toutes les précautions, les explications et les détours qui précèdent que nous osons aborder une considération fort originale en apparence, mais simple et naturelle en réalité.

Lorsque le monde grec représente le dieu Pan avec un corps d'homme et des jambes de bouc, la partie idéale de cet ensemble, celle qui est la plus *spirituelle*, pour ainsi dire, celle qui tient le plus à l'esprit et le moins à la matière, c'est celle de l'homme. La croupe et les jambes de la bête sont là pour exprimer une force, divine aussi, mais bestiale et lascive. Quant aux sirènes, aux tritons, aux hippocampes, tous ces êtres qui peuplent la mer de la mythologie grecque, ils ont tous quelque chose de mélancolique, ils ont comme la nostalgie de la patrie perdue, la nuit on entend leurs plaintes douloureuses s'élever des flots endormis, c'est qu'ils aspirent à s'unir avec les créatures terrestres. Chez les uns comme chez les autres, c'est l'animal qui tend avec toutes les forces de son être vers la forme plus divine de l'homme.

Au contraire, dans l'art égyptien, le dieu Chnoum a une tête de bélier, Thoth celle d'un ibis, Horus celle d'un épervier, Rannu celle d'un serpent, et chacune de ces têtes s'adapte plus ou moins bien sur un corps d'homme ou de femme. Mais dans tous ces êtres mixtes, la partie divine, celle qui tend vers le ciel, celle qui parle à l'esprit par le symbole, c'est, pour l'Egyptien, celle de l'oiseau ou de l'animal. Chose étrange pour nous, dans cette conception, c'est la forme humaine qui est dominée par l'animal ou plutôt par la divinité que représente l'animal fétiche.

C'est, en effet, la tête d'animal qui, dans les divinités égyptiennes,

doit exprimer toutes ces distinctions, toute cette hiérarchie que les Grecs sauront rendre par la forme, l'âge, la laideur ou la beauté de leurs dieux.

L'importance de ce contraste ne nous échappera pas. Il est plus que tout autre de nature à nous faire saisir l'immense abîme qui sépare les conceptions des deux peuples, malgré leurs autres rapports historiques et matériels. L'artiste grec est déjà bien loin de cette inspiration naïve, prime-sautière, des premiers Egyptiens, il est plus *égoïste*, plus subjectif, et il s'absorbe dès l'origine dans la contemplation de l'homme. Il ne cherche pas ses dieux dans le monde extérieur, il crée ses divinités à son image. C'est là un des plus violents contrastes qui existent entre l'art grec et l'art égyptien.

Il dénote une transformation complète de la conception religieuse. Entre Chnoum [1], le dieu égyptien à tête de bélier et le Pan à jambes de bouc de la mythologie grecque, il y a tout un monde que l'esprit humain n'a sans doute pu traverser qu'après une série d'efforts constants. Le Chnoum des Egyptiens est plus symbolique, il s'adresse davantage à la pensée religieuse et moins aux yeux. Mais il est, en même temps, plus naïf, puisqu'il se rattache au fétichisme, à la forme la plus enfantine du sentiment religieux. Le Pan des Grecs est plus matériel, plus naturel, plus sensuel; mais il est aussi plus esthétique, il flatte la vue, et c'est par les sens qu'il parle à l'esprit. En effet, il est à remarquer qu'un torse ou une tête d'homme terminés par un corps d'animal, comme chez les Centaures des Grecs, constitue une combinaison bien moins désagréable que le contraire, qu'une tête de vache, par exemple, surmontant un corps de femme, comme c'est le cas pour la déesse Hathor chez les Egyptiens.

Rien ne saurait mieux faire sentir la nature des relations qui ont dû exister entre l'art grec et l'Orient. Il est très probable que l'art grec a pris à l'Orient l'idée première de ces compositions mixtes moitié humaines et moitié animales, mais l'art grec s'est montré puissamment original en ce qu'il a renversé les éléments qui lui étaient livrés par la tradition orientale.

Il a su faire immédiatement le choix le plus avantageux en les combinant de la façon la plus gracieuse. C'est-à-dire qu'il s'est joint à la conception religieuse, chez les Grecs, une autre préoccupation purement esthétique.

Dans l'art égyptien, ces compositions ont quelque chose de monstrueux. Les deux éléments restent en quelque sorte séparés, la tête d'un

[1] Voyez la représentation de ce dieu d'après une figurine du Musée Fol sur notre planche: X. D. Chnoum est le dieu de la cataracte, c'est aussi le potier qui, sur sa roue, a façonné l'œuf du monde.

côté, le corps de l'homme de l'autre ; chacun d'eux a sa signification mystique et symbolique. Ces têtes d'ibis, de vautour ou de serpent qui se balancent sur de longs cous grêles, ces têtes de vache ou de crocodile dont la nuque est trop massive, s'accrochent mal à ces corps d'homme ou de femme. Elles ont l'air de travers. L'Egyptien ne songera pas à rapprocher les deux natures, la brute et l'homme, à les combiner harmonieusement dans un seul être et cela non pas par incapacité, mais parce que cette conception est étrangère à tout son génie, parce que la tradition du fétichisme lui tient au cœur et parce que c'est avant tout le dieu-animal qu'il veut faire vivre dans ses œuvres.

Au contraire, le Grec voudra fondre les deux natures dans un seul organisme. Il voudra donner à cette unité une vie réelle dans laquelle chaque élément cesse d'être symbolique, tandis que l'ensemble seul exprime la bestialité de ces êtres fabuleux.

Dans la combinaison grecque, dans le dieu Pan, dans les Centaures, les Géants à jambes de serpent, les Satyres, les deux natures tendent à s'unir au point que la bête tient de l'homme et que l'homme tient de la bête. Leurs lignes s'enlacent si harmonieusement qu'il serait difficile de dire où finit l'homme et où la brute commence.

L'homme et la croupe du cheval, le Géant et le corps sinueux des serpents, s'amalgament si étroitement que la combinaison paraît naturelle et qu'on se demande si de tels êtres n'ont pas réellement existé. C'est qu'en effet l'artiste et le poète grec ont comme une soif de *naturalisme*, ces êtres ne sont pas pour eux de simples symboles mystiques, leur imagination veut qu'ils vivent d'une vie naturelle et réelle et ils aiment à en peupler leurs légendes et leurs paysages.

Si donc on ne peut pas nier au point de vue historique les rapports constants qui ont existé entre la Grèce et l'Orient ; s'il est intéressant de constater des points de contact entre ces civilisations antiques et ce développement, cette évolution constante que notre siècle veut trouver dans toute science ; si l'on serait mal venu de nos jours à nier certains emprunts faits par les Grecs au monde oriental ; j'ai cependant voulu faire sentir par un exemple frappant combien l'art grec était original dans sa manière de traiter ces inventions étrangères. Il est possible qu'Hérodote ait eu comme une intuition de la vérité, lorsqu'il reconnaissait dans le Mendès des Egyptiens l'ancêtre du Pan des Grecs, mais dès l'origine ces derniers ont senti le parti qu'ils pourraient tirer de ces êtres hybrides. Ils y ont travaillé avec la foi du génie et la transformation qu'ils ont fait subir à l'idée que leur avait léguée le passé est si brillante qu'on peut la considérer comme une véritable création originale de l'esprit grec.

Il en sera de même pour la plupart de ces emprunts faits par la Grèce

à l'Orient. Il importe donc dans une pareille recherche, non pas seulement de trouver en quoi le monde grec ressemble au monde égyptien, mais aussi en quoi il en diffère, en quoi il est réellement original.

Ce procédé fera sentir toute la valeur du génie grec. C'est aussi cette méthode que nous avons suivie en cherchant à mettre en relief l'originalité avec laquelle les Grecs ont traité ces êtres à compositions mixtes.

Il y a cependant une exception à cette loi générale de l'art grec qui tend à remplacer très rapidement dans les divinités mixtes la tête de la brute par celle de l'homme : il y a un démon qui a conservé jusque dans les frises grecques de la belle époque une tête de taureau sur des épaules humaines, c'est le Minotaure (1). Il mérite donc une recherche spéciale dans l'étude de l'art grec. Nous voulons l'entreprendre ici, en avertissant nos lecteurs de l'aridité de la route que nous allons poursuivre. Lorsqu'on veut remonter aux causes premières des formes de l'art, comme aux sources d'un grand fleuve, il ne faut pas craindre les voyages pénibles ou dangereux. Chaque effort, même s'il n'est pas couronné de succès, est un pas en avant vers le but qu'il s'agit d'atteindre.

A ce que je crois, les combinaisons monstrueuses du corps humain et de celui de l'animal correspondent dans l'art grec à l'une des périodes de transformation du langage que Max Müller a appelée : « La période mythique. »

A cette époque, l'homme, après avoir vaincu les premières difficultés que dût lui donner la création du langage, après avoir trouvé les mots concrets qui servaient à son usage quotidien, voulut aller plus loin et désigner des phénomènes ou un ensemble de sensations qu'il ne pouvait exprimer, parce qu'il lui manquait le mot abstrait qui les résume toutes. Mais lorsque le cerveau de l'homme n'avait pas encore conçu l'abstraction, comment pouvait-il parler de ces merveilles de la nature qui le frappaient tous les jours, de l'aurore qui se lève, du soleil suivant sa marche solitaire à travers le ciel, du crépuscule, de la nuit étoilée ? Il ne pouvait le faire à cette époque du langage qu'en identifiant tous les phénomènes à une action, tous les êtres à l'individu humain ou à quelque animal. C'est ainsi que l'Aurore était, pour l'homme de cette période, la jeune épouse qui rougit de pudeur et s'enfuit lorsque son époux le Soleil surgit devant elle dépouillé de ses vêtements, les ténèbres de la Nuit. Le Soleil lui-même est personnifié dans un jeune héros qui abandonne sa fiancée l'Aurore ou qui est trahi par elle, tout le jour il lutte solitaire contre des monstres qui représentent les Nuages ou les Ténèbres de la Nuit; mais,

(1) Il faut y joindre la Harpye et la Demêter à tête de cheval dont nous avons parlé dans l'introduction de ce livre.

le soir, il retrouve sa chère Aurore, c'est-à-dire le crépuscule qui, pour les hommes de cette époque, constituait un phénomène analogue à celui de l'Aurore.

Ou bien le Soleil est représenté comme un Taureau qui dirige les étoiles, c'est-à-dire le troupeau des vaches célestes, dont la principale, la Lune, devient son épouse. Presque toutes ces fiancées abandonnées qui figurent dans les récits mythiques de l'Inde ou de la Grèce, sont des personnifications de l'Aurore. Dans la légende vêdique, elle s'appelle Urvasî; dans le monde grec, elle a pris une foule de noms : Europe, Euryphæssa, Eurydice, Eurymède, Pasiphaë (l'Aurore du soir, le crépuscule), Ariadne, etc.

Dans le brâhmana du Yagur-Vêda, le Soleil est personnifié dans le dieu ou le héros Purûravas.

Chez les Grecs, le héros ou le dieu solaire par excellence est Heraclès ou Hercule, mais sa légende présente dans les traits essentiels que nous avons signalés une grande ressemblance avec celles de Thésée, Persée, Minos, Orphée qui tous, à l'origine, ont dû être des héros solaires.

Pour expliquer l'apparition de certains monstres dans le monde grec, nous devons faire un pas de plus dans la voie indiquée par Max Müller. Il faut admettre une nouvelle hypothèse : c'est qu'il y a eu un mélange, une confusion des mythes qui personnifiaient le Soleil dans un héros à forme humaine et de ceux qui le représentaient comme le Taureau céleste.

De là vient que dans la légende grecque l'Aurore est tantôt la fiancée d'un être humain, d'un prince ou d'un héros, tantôt elle s'éprend d'une passion folle pour un taureau et comme la conception naïve des hommes d'alors admettait le mélange des espèces, cet accouplement hybride de l'Aurore et du Taureau céleste donne naissance à un monstre demi-homme et demi-taureau, au Minotaure, fils de l'Aurore crépusculaire et du Taureau solaire, une personnification des ténèbres de la Nuit.

Sur ce noyau primitif de la légende, né d'une manière de parler qu'ils ne comprenaient plus, les poètes grecs tissèrent une foule de récits mythiques d'autant plus brillants que l'imagination qu'ils avaient héritée de leurs ancêtres ariens était plus puissante.

En décomposant le mythe du Minotaure dans ses éléments, nous arriverons peut-être à démontrer l'origine arienne non seulement du mythe, mais de la forme même du monstre. La légende, sous sa forme la plus simple, se réduit au récit suivant : « Europe, femme de Zeus (Jupiter), donne naissance à Minos, roi de Crête, héros et dieu-solaire. Minos épouse à son tour Pasiphaë. Mais cette reine s'éprend d'un fol amour pour un taureau et donne naissance selon les uns à un taureau, selon d'autres au

Minotaure, être monstreux à tête de taureau sur un corps d'homme et qui se repaît de chair humaine. »

Ici la légende se divise en deux traditions dont la seconde n'est sans doute qu'une répétition de la première. En effet, selon les uns, Minos, effrayé des excès du taureau, fait venir Héraclès, qui est chargé de le prendre et de le transporter à Mycènes. Selon d'autres, Minos enferme le Minotaure dans un labyrinthe où il se repaît de chair humaine. Chaque année Minos lui jette en pâture sept jeunes filles et sept jeunes gens envoyés d'Athènes. Thésée se rend en Crête et avec l'aide d'Ariadne, fille de Minos, il tue le Minotaure; mais, à son départ, il enlève Ariadne, qu'il abandonne ensuite.

Nous ne devons nous occuper ici que de cette dernière légende, où il est évident que Thésée joue un rôle analogue à celui d'Heraclès et qu'il est identifié au héros solaire.

Ces phrases si simples dans nos langues modernes : « L'Aurore se retire. » — « Le Soleil se lève. » — « Le Soleil solitaire parcourt le ciel. » — « Le Crépuscule est une nouvelle Aurore. » — « La Nuit succède au Crépuscule, à l'Aurore du soir; comme le Jour à l'Aurore du matin. » — traduites dans le langage mythologique de nos ancêtres grecs équivalent au mythe suivant :

Europe (l'Aurore du matin) en épousant Zeus (l'éclat du jour) donne naissance à Minos (le Jour). Après que Minos (le Jour) sous la forme du Taureau solaire a voyagé dans le ciel à la recherche de sa bien-aimée au moment où il arrive au seuil de la mort et va terminer sa vie solitaire, elle lui apparaît enfin sous la forme de Pasiphaë, l'Aurore du soir, le crépuscule et de leur union naît le Minotaure (la Nuit) un monstre qui se repaît de chair humaine.

Plus tard, la légende a fait de Minos et du Taureau deux êtres différents. Mais à l'origine Minos étant un dieu solaire, il aurait reçu l'épithète de *vrishan* qui se trouve appliquée au Soleil dans les Védas. *Vrishan* veut dire tantôt homme, tantôt étalon, tantôt taureau. De là vint que le Minotaure, le fils du Minos *vrishan* et de la Pasiphaë, fut représenté tantôt comme un taureau, tantôt comme un démon à corps d'homme et à tête de taureau et tantôt comme un monstre à corps d'homme et à tête de cheval.

En effet, M. Milchhoefer a signalé des monuments grecs où le Minotaure a une tête de taureau, mais une crinière de cheval, ce qui serait un vestige de l'époque où il avait encore une tête de cheval comme le Yatudhana des Indiens. Comme ce dernier, le Minotaure se nourrit aussi de chair humaine; car ces monstres sont une personnification de la Nuit et il faut songer à tout ce que ce mot avait d'effrayant pour les hommes de

ces époques reculées. Pour eux, la Nuit n'était pas pas encore « la bonne conseillère » du vieil Homère, c'était la bête féroce qui fait disparaître ceux qui manquent à l'appel du matin.

Dans notre mythe, le crépuscule est comme dans les récits védiques identifié à l'Aurore, de même que dans Homère Eos, l'Aurore, commence et finit le Jour. C'est qu'il n'y a pour les hommes de cette époque aucune différence entre le crépuscule et l'aurore en ce sens que les deux phénomènes leur paraissent analogues et méritent les mêmes images. Cependant notre mythe grec contient déjà une nuance, Europe est l'Aurore du matin, la vraie aurore, mère du jour, apportée à travers la mer par le Taureau solaire; Pasiphaë est l'Aurore du soir, l'Aurore crépusculaire qui s'éprend du Taureau solaire et donne naissance à la Nuit. D'ailleurs, le nom d'Europe signifie, comme le mot sanscrit, Urvasî, celle qui va au loin et il semble dériver d'Urvasî. Europe enlevée par le taureau blanc (vrishan, étalon, taureau, homme épithète du Soleil dans le Véda et sveta, blanc, autre épithète du Soleil) et emportée sur son dos (le Soleil étant souvent représenté comme marchant derrière ou sous l'Aurore), puis transportée dans une caverne éloignée (l'assombrissement du soir) et mère d'Apollon, le dieu de la lumière du jour ou de Minos (Manu, un Zeus mortel, le Jour) concorde bien avec la déesse de l'Aurore (1).

Pasiphaë signifie aussi « celle qui resplendit partout. » C'est une épithète de l'Aurore comme Euryphaessa, Eurydice, Eurynome, etc.

Ce n'est pas tout, Thésée, autre dieu solaire, tue le Minotaure (la Nuit) et délivre ainsi Ariadne (l'Aurore du jour suivant). Thésée l'abandonne à son tour, comme Heraclès abandonne Déjanire, comme Orphée quitte Eurydice; et Urvasî abandonne Purûravas, comme Pasiphaë délaisse Minos.

Dans Thésée tuant le Taureau ou le Minotaure, il faut voir un mythe analogue à celui d'Heraclès enlevant le Taureau de Crête, ou à celui d'Heraclès tuant Diomède qui n'est déjà plus comme le Yatudhana de l'Inde un démon à tête de cheval, mais un être humain nourrissant ses chevaux de chair humaine. Une autre légende, due à la même origine arienne, est celle de Persée décapitant la Gorgogne-Méduse, un démon qui primitivement avait une tête de cheval, et d'où naît le cheval ailé Pégase ou l'Aurore. Dans les Vêdas, la tête du cheval symbolise l'Aurore (2). Tous ces démons, le Minotaure, le Yatudhana de l'Inde, le Diomède des Grecs, la Gorgone-Méduse, représentent tous la Nuit. Mais comme le Soleil n'a

(1) D'après Max Muller, la seule difficulté étymologique serait l'o long du mot Europe en grec.

(2) C'est aussi avec les têtes des chevaux d'Apollon sortant de l'onde que Phidias a indiqué l'Aurore dans le tympan du fronton du Parthénon. Il y a là un écho lointain de la poésie védique.

pas seulement à lutter avec la Nuit, mais avec les Nuages qui l'obscurcissent, ces démons personnifièrent aussi les Nuages et se mêlèrent à d'autres mythes, ceux des Gandharvas, des Centaures, des Harpyies, d'Erinys, qui représentent les nuages.

Tous ces mythes et par conséquent aussi celui du Minotaure sont d'origine arienne.

Quant à la forme donnée au Minotaure, elle s'explique le plus naturellement par l'épithète vêdique de vrishan. taureau, homme, étalon, appliquée au soleil.

Le labyrinthe dans lequel le Minotaure (la Nuit) est enfermé symbolise le Ciel étoilé avec les routes compliquées qu'y tracent les constellations et où Thésée, le Soleil et le Taureau solaire, peuvent seuls se reconnaître. Mais la Crête où régnaient ces mythes était voisine de la Phénicie; il en résulta que le Minotaure, mangeur d'hommes, fut identifié au Baal Moloch, un maître du ciel, un dieu des Phéniciens auquel on sacrifiait des victimes humaines.

La légende des jeunes gens qu'on envoyait d'Athènes à Knosos où régnait ce culte est sans doute un souvenir des sacrifices humains qu'exigeait le Minotaure devenu le Baal Moloch des Phéniciens.

D'autres ont vu dans Pasiphaë un symbole de la Lune, pareille à Io, la vache céleste. Je n'entrerai pas dans une discussion à ce sujet; cette hypothèse me paraissant aussi vraisemblable. Il est possible que Pasiphaë, après avoir signifié l'Aurore crépusculaire, symbolisa ensuite la Lune par une confusion avec la vache céleste, Io. Mais l'interprétation que j'ai donnée est la seule qui explique la naissance du Minotaure, personnification de la Nuit. En effet, on comprend que le Soleil (Minos), en épousant l'Aurore du soir, le crépuscule (Pasiphaë), donne naissance à la Nuit (le Minotaure), tandis qu'il est moins facile d'expliquer que la Nuit soit la progéniture du Soleil et de la Lune.

Comme le Minotaure fut identifié au Baal Moloch de même Io, la vache céleste, ne tarda pas à se confondre avec l'Isis des Egyptiens, mais pour une raison absolument extérieure, indiquée par Hérodote, c'est que l'idole de l'Isis égyptienne est couronnée d'une coiffure qui se termine par deux cornes de vaches. De là vient aussi que le fils de Io, Epaphos, fut confondu avec l'Apis des Egyptiens. Nous retrouvons le même mélange des mythes sémitiques assimilés à d'autres dont la source est arienne, dans la légende d'Europe[1]. L'Iliade connaît déjà Europe, la fille du célè-

[1] Ce mélange des mythes ariens et sémitiques s'explique d'autant plus facilement que les religions primitives des Sémites avaient aussi des divinités solaires revêtant la la forme du bœuf ou de la vache, comme les bœufs Apis, Mnévis, Ounnefer, et les vaches Isis et Hathor.

bre Phoénix, l'épouse de Zeus, celle que nous avons comparée avec Max Müller à l'Urvasî des Védas.

Mais les poètes lyriques grecs et les logographes ont fait de cette Europe d'origine arienne une fille d'Agénor un représentant mythique de la puissance de Sidon, la métropole des Phéniciens. Cette confusion provient uniquement de l'analogie que l'on crut reconnaître entre l'Astarté des Phéniciens et l'Europe des Grecs, assise sur le taureau. On voyait, en effet, dans les cornes du taureau une allusion au croissant de la lune et à la déesse phénicienne.

Nous ne serons donc pas surpris de retrouver le même phénomène, le même mélange dans le mythe de Pasiphaë qui, après avoir désigné l'Aurore dans le monde arien, se confondit aussi avec le symbole de la Lune par l'influence des croyances sémitiques (1).

Ainsi les deux vaches célestes Europe et Pasiphaë, d'origine arienne, devinrent, par une confusion avec Io et par certaines analogies avec les cultes de l'Orient sémitique, des symboles de la Lune des déesses semblables à l'Astarté des Phéniciens.

Ce qui est important pour la philosophie de l'art, c'est que dans tous ces mythes du Minotaure, d'Europe, de Pasiphaë, de Io, l'idée primitive et essentielle est arienne. La forme sémitique qui l'a recouverte n'a pu le faire que grâce à ces analogies, à ces ressemblances fortuites que nous avons signalées et qui sont les traits d'union entre le monde arien et le monde sémitique. Si le Minotaure, le Yatudhana de l'Inde a été identifié au Baal Moloch, c'est qu'il était comme lui un mangeur de chair humaine, et sans l'allusion au croissant de la lune que l'on croyait reconnaître dans les cornes des vaches célestes d'Europe, de Pasiphaë et de Io jamais ces déesses n'auraient été confondues avec l'Isis des Egyptiens ou avec l'Astarté des Phéniciens (2).

(1) A Babylone, on racontait la légende d'une passion de Sémiramis pour un cheval (Plin. 8, 155, Hygin, f. 243). Cette analogie avec Pasiphaë et le mythe du Minotaure est d'autant plus frappante que dans la légende arienne et dans les Védas le taureau solaire est aussi remplacé quelquefois par un étalon. Ce point de contact entre le mythe de Sémiramis et celui de Pasiphaë, que je crois signaler pour la première fois, viendrait confirmer l'hypothèse de Fr. Lenormant d'après laquelle Sémiramis ne serait point un personnage humain, mais une divinité. Seulement notre mythe la rattacherait aux divinités solaires. (Cfr. Fr. Lenormant. *La légende de Sémiramis.* Mémoire présenté à la classe des Lettres de l'Académie de Belgique, le 8 Janvier 1872.)

(2) Une analogie pareille et purement extérieure est celle qu'Hérodote signale entre le Mendès des Egyptiens et le Pan des Grecs. Mendès était un dieu que les Egyptiens adoraient sous la forme d'un bouc. Cela suffit à Hérodote et aux Grecs pour déclarer que Mendès était le même dieu que Pan. Ils n'auraient pas fait cette

Partout sous l'épiderme de la forme sémitique on sent palpiter la chair de l'antique idée arienne qui devait à son tour métamorphoser cette forme symbolique et la rapprocher du beau idéal.

Le Minotaure, après avoir été longtemps représenté avec une tête de taureau ou peut-être même de cheval, finit par ne plus conserver que les cornes de l'animal. C'est ce qu'on peut voir sur une gemme très curieuse du Musée Fol, où Thésée est représenté terrassant un être entièrement humain, à l'exception des deux cornes que le héros a saisies dans ses mains puissantes. Il est possible que les Silènes, les Satyres, etc., à oreilles de cheval soient aussi des modifications du type indien du Yatudhana, du démon à tête de cheval.

confusion s'ils avaient remarqué que dans le dieu Pan ce sont les jambes qui sont d'un bouc, la tête et le buste d'un homme; tandis que si les Egyptiens avaient voulu représenter Mendès, ils l'auraient fait sans doute sous la forme d'un homme à tête de bouc. Cette dernière forme a sans doute existé; car, Hérodote explique que d'après la légende Mendès était fils d'une femme et d'un bouc; ce qui est la manière habituelle des Grecs d'interpréter ces formes complexes. On en trouvera de nombreux exemples dans Plutarque. Ces ressemblances extérieures sont les points d'attache où certains mythes sémitiques vinrent se greffer sur de vieilles légendes ariennes et qui permirent aux artistes grecs d'emprunter quelques formes d'origine orientale.

CHAPITRE VII

L'art vit de contrastes. — L'art égyptien atteint d'uniformité. — Lenteur du développement de l'art en Egypte. — Rapide éclosion de la sculpture en Grèce. — L'Égyptien doit tout créer par lui-même : le Grec reçoit de l'étranger des moyens techniques : il crée moins, mais son développement est plus constant et plus complet.

Jusqu'ici toutes nos observations ont été la conséquence d'un phénomène qui nous avait frappés d'emblée : la ténacité et la puissance du fétichisme en Egypte. Nous avons d'ailleurs attribué l'origine de cette foi si vivante à l'influence de la solitude et à cette monotonie qui se dégage de tout ce vieux monde égyptien, comme ces parfums lourds et capiteux qu'exhalent les fleurs orientales (1).

Mais il est un fait certain, c'est que l'art vit de contrastes. Pour qu'un art soit vivace il lui faut la variété, le changement continuel des formes, des couleurs, il lui faut toutes les nuances multicolores de la lumière, toutes les fines dégradations de l'ombre et de la pénombre, toutes les oppositions entre le bonheur et l'infortune, le repos et l'agitation, la paix et la lutte, il lui faut tout cet échange d'idées qu'amènent avec elles les expéditions lointaines sur mer, les aventures héroïques, les guerres et les révolutions.

La monotonie de la vie et de la nature est funeste au développement de l'art, elle rend sa croissance pénible, languissante et elle finit par le rendre semblable à elle-même en lui faisant sans cesse répéter des formes analogues. L'art égyptien en est un exemple frappant; il a presque dès le début souffert de cette maladie, il a été atteint d'*uniformité*. Ses évolutions sont si lentes qu'on a peine à s'apercevoir qu'il progresse et que plusieurs, en particulier Platon, ont cru, à tort cependant, qu'il était *immuable* et reproduisait sans cesse les mêmes types.

D'un autre côté, l'art est comme l'amour de Platon, il vit d'inanité et il meurt de satiété. Comme il est une recherche constante du beau, comme

(1) Il faut naturellement joindre à cette influence de la solitude la crainte inspirée par les animaux malfaisants, le lion, le serpent, le crocodile. C'est la terreur qui a fait du serpent une divinité, mais c'est le sentiment de la reconnaissance joint à l'influence de la solitude qui a fait de l'oiseau un dieu et un compagnon de l'homme.

on ne désire que ce qu'on n'a pas ou ce qu'on ne croit pas avoir, l'art doit être insatiable et sans cesse tourmenté par la recherche du beau.

En outre, le développement de l'art est en raison des difficultés vaincues, si la tâche est trop facile, l'artiste ne se sent pas stimulé par la hauteur du but auquel il veut atteindre. C'est ce qui est arrivé à l'artiste égyptien, il s'est trop vite contenté du résultat obtenu. Comme il pouvait, à l'aide de ces têtes d'animaux faire reconnaître et discerner, sans effort, les divinités les unes des autres, il ne s'ingénia pas comme les Grecs à trouver d'autres moyens, à pousser plus loin l'étude des détails, des nuances et des finesses,

Sans doute après les travaux de Mariette et de G. Perrot on ne peut plus dire avec Platon que l'art égyptien a été immobile, créé par des mains d'esclaves et qu'il reproduisait sans cesse et servilement le même type. Il a eu comme les arts de tous les autres peuples ses changements et ses développements successifs.

Mais cette période d'évolutions lentes et constantes ne comprend que les premiers âges de la civilisation égyptienne et ne se prolonge que jusqu'à la période saïte, soit à la la vingt-sixième dynastie. Elle se termine entièrement avec la conquête des Perses et le règne de Psammétique Ier, en 626 avant notre ère.

L'évolution de l'art en Egypte a été languissante et la période de croissance est close longtemps avant les voyages de Platon.

Il n'est donc pas surprenant qu'en voyant l'art égyptien figé dans son moule conventionnel, Platon n'ait pas songé aux efforts qu'il a dû faire avant d'arriver à cette forme définitive.

D'ailleurs à l'époque de Platon l'art grec étant dans tout son éclat, on peut dire qu'il ne reçoit plus aucune inspiration de l'Egypte, et même à la fin du VIme siècle déjà l'art grec est trop original, trop national, pour s'ouvrir à des influences étrangères.

S'il y a eu quelque emprunt fait par les Grecs aux artistes égyptiens, il doit remonter au VIIme siècle et à la première moitié du VIme. Cependant les étoffes, les bijoux, les vases de terre ou de métal apportés par les vaisseaux sidoniens aux ancêtres des Grecs ont dû introduire chez eux plus d'une forme égyptienne. C'étaient peut-être surtout des motifs de décoration : le sphinx, le griffon, la palmette, etc., qui se sont d'ailleurs conservés jusque chez les modernes.

Ce qui frappe dans tout cela c'est la lenteur du progrès de l'art en Egypte, où l'esprit des artistes semble comme obsédé par le spectre du passé et de la tradition.

Au contraire, dans le monde grec, les écoles se succèdent avec une

rapidité vertigineuse. A peine Phidias a-t-il créé ses divinités, qui paraissent atteindre à l'idéal, que Praxitèle et Scopas cherchent déjà à les transformer au goût des générations nouvelles.

Mais si l'art égyptien était déjà fixé et incapable de tout rayonnement extérieur à l'époque où l'art grec se développait encore; ce fait ne semblerait-il pas de nature à prouver que l'influence de l'art égyptien sur celui des Grecs a dû être minime et presque sans importance sur ses perfectionnements ultérieurs ?

En effet, si les dieux et leurs images avaient été transplantés tels quels d'Egypte en Grèce, le symbolisme naïf des Egyptiens avec leurs divinités à têtes d'animaux devrait se retrouver identique en Grèce. Or, ce n'est pas le cas puisque dans les représentants du symbolisme en Grèce, les éléments sont combinés dans un ordre inverse.

Nous sommes donc de ceux qui ne peuvent pas admettre que dans la combinaison des formes, dans l'essence même de son génie, l'art grec ait été comme une copie perfectionnée de ce qui se faisait en Orient.

Mais voici quelle a dû être sans doute la nature de ces relations entre l'Egypte et la Grèce.

Si la progression des arts en Egypte a été si lente, ce n'est pas seulement à l'intensité de la tradition qu'elle le doit, c'est encore et surtout parce qu'elle n'a pas eu de prédécesseurs. Elle a été comme isolée pendant des siècles entre ses déserts et ses murs infranchissables.

Durant des périodes incalculables, elle a dû tout créer, elle a dû trouver toutes les premières inventions, les premiers outils qui facilitent le travail, les mille moyens techniques qui permettent de dompter la matière. Les cerveaux de ces inventeurs égyptiens ont souffert incessamment le tourment de l'œuvre des six jours, de l'œuvre de création. Ils ont dû tout trouver par eux-mêmes. Ils se sont presque épuisés à cette tâche ingrate et lorsqu'ils ont enfin pu commander en maîtres à la pierre, au bois, aux métaux, ils étaient déjà vieillis et comme harassés par l'œuvre antérieure !

Les prêtres de Saïs disaient à Platon : « Vous autres Grecs, vous n'êtes que des enfants ! » En effet, le Grec est comme l'enfant gâté de l'Orient. L'Egypte, l'Assyrie, la Chaldée, la Phénicie, avaient travaillé la matière avant lui; elles avaient comme bercé dans leurs bras le beau génie de la Grèce encore endormi; elles lui avaient aplani la route si ardue des premières découvertes en lui apportant à travers la riante Lycie et les îles de la mer Egée, à travers Cypre et Rhodes, les premiers procédés techniques, l'art de forger les métaux, l'art de tailler, d'assembler les pierres, et peut-être aussi les modèles de peinture et de sculpture

avec des broderies, des vases et des instruments ciselés [1]. La période de création a donc été moins longue en Grèce qu'en Egypte. L'art grec a hérité des travaux antérieurs de toutes les générations humaines, et il a su en profiter d'une façon originale en perfectionnant sans cesse les premiers types qu'il avait reçus. Son œuvre est donc surtout celle du perfectionnement, du progrès continu. Mais son développement est si rapide, si brusque même que c'est à peine s'il semble s'être servi de ses modèles. Il s'empare des moyens techniques et matériels de l'Inde arienne et de l'Orient sémitique: mais à peine les possède-t-il que déjà il les tranforme en un art original et nouveau.

L'art grec est semblable à quelque fleur exotique, élevée dans une atmosphère surchauffée, nourrie dans une terre grasse, humant dès sa naissance tous les éléments qui lui sont le plus favorables, tant son développement est rapide, tant son éclosion est éclatante, tant sa floraison est vive, tant elle est riche, splendide et exubérante! L'art égyptien a mis trois mille ans pour créer des divinités imparfaites, en trois ou quatre siècles l'art grec atteint à des formes divines si perfectionnées, qu'elles sont devenues classiques, c'est-à-dire qu'elles ont mérité de servir de modèles à toutes les nations sans pouvoir jamais être dépassées ni même égalées.

Nous pouvons résumer toutes nos impressions en disant : l'art égyptien est uniforme et lent, il avance péniblement parce qu'il fait surtout œuvre de création.

L'art grec est variable, spontané ; plein de contrastes. Chez lui la période de développement est plus longue que celle de la création.

[1] Il ne faut cependant pas s'exagérer ces emprunts et il est probable que les ancêtres des Grecs avaient déjà apporté avec eux l'art de travailler les métaux. Les antiquités de Mycènes semblent être le produit d'un art spécial à cette période, antérieur à l'influence orientale et soumis à la tradition arienne. Voyez sur ce sujet le livre déjà cité de M. Milchhœfer.

CHAPITRE VIII

Nouveau contraste : l'art égyptien est-il réellement disséminé ? — A propos d'une tête d'Isis : Thiersch et Overbeck. — Les caractères qu'on a attribués précédemment à l'art égyptien ne peuvent pas s'appliquer à toutes ses œuvres. — Nécessité de classer les œuvres de la sculpture égyptienne en trois grandes catégories : les dieux, les rois, les portraits. — L'art égyptien : réaliste. — L'art grec : idéaliste.

Un dernier caractère de l'art égyptien est encore une conséquence de la religion du *fétiche*. Ces dieux à têtes d'animaux se succèdent sans qu'il soit possible d'en perfectionner le type général. Ce ne sont guère que les détails qui peuvent acquérir plus d'exactitude à mesure que l'observation de la nature devient plus puissante chez l'artiste. L'inspiration qui résultait de ces triades de dieux inombrables et presque indéterminés était donc *disséminée*. Il manquait à l'art égyptien la force de concentration, puisqu'aucun de ces dieux égyptiens n'est arrivé à dominer tous les autres, à exercer sur eux une royauté absolue et absorbante.

L'artiste égyptien n'a jamais eu devant les yeux un idéal semblable à celui que proposait au sculpteur grec le type du Zeus d'Olympie. L'artiste grec, au contraire, est sans cesse sollicité par le désir de créer ces grandes divinités, dogmatiques, canoniques, idéales, ces colosses d'or et d'ivoire, réunissant tous les symboles de la puissance divine et nationale, comme l'Athéné du Parthénon ou le Zeus de Phidias, ces incarnations du divin dans le marbre ou dans l'ivoire qu'une vie entière d'artiste consacrée au travail le plus opiniâtre suffit à peine à créer.

Encore là nous pourrons dire qu'il y a contraste entre l'art grec et l'art égyptien ; en ce sens que l'inspiration égyptienne est disséminée sur tous ces dieux symboliques et monstrueux, tandis que l'artiste grec concentre tous ses efforts dans la création d'un idéal national et suprême.

Mais ce contraste n'existe qu'en ce qui concerne les statues de dieux. Il ne saurait pas s'appliquer à toutes les œuvres des Egyptiens. En effet, c'est la personne du roi, c'est la majesté royale qui aura le privilège de concentrer tous les efforts de l'art égyptien et de lui faire créer le type du colosse portant tous les caractères de la nation.

Cet idéal est moins élévé que celui de Phidias ; il reste attaché à la

terre, son sceptre et sa royauté sont de ce monde, mais il n'en est pas moins national et grandiose, il n'en est pas moins capable de concentrer en sa personne tout ce que le peuple égyptien a considéré comme étant éternellement puissant et souverainement beau.

Après cette observation, on ne peut plus dire que l'art égyptien dans son ensemble est disséminé sur un certain nombre d'œuvres sans pouvoir atteindre à la création d'un type national.

Déterminer les grands principes qui président d'une façon absolue à l'inspiration d'un peuple est un sujet délicat, qui demande une analyse minutieuse et qui veut être manié avec toutes sortes de précautions.

En général, lorsque les érudits recherchent les caractères essentiels d'un art ou d'une époque de l'art, ils se laissent facilement entraîner à exagérer les principes, qui semblent, à ce qu'ils croyent, avoir conduit la main des artistes.

C'est ainsi qu'Overbeck, malgré les récentes découvertes faites en Egypte a continué à nier toute influence de ce pays sur l'art grec, il n'a pas dépassé le point de vue qu'Otfried Müller défendait avec tant d'énergie en 1830.

Mais c'est que cette thèse de l'originalité absolue du génie grec, de l'inspiration purement autocthone de ses chefs-d'œuvre, O. Müller ne la défendrait peut-être plus aujourd'hui, ou plutôt il chercherait à distinguer entre les deux arts d'autres nuances plus fines et plus profondes que celles qu'il avait établies.

D'un autre côté, Thiersch, qui avait comme l'intuition de cet Orient lumineux qu'un voile cachait encore aux érudits de son époque, ne trouvait cependant pas assez de faits certains pour appuyer sa théorie: mais son imagination suppléait aux réalités qui manquaient. Il était si convaincu de l'exactitude de sa thèse et de l'étroite parenté qui d'après lui devait exister entre l'Egypte et la Grèce, qu'à force de regarder une tête d'Isis sur la boîte d'une mômie à Leipzig et deux têtes d'Athéné des plus anciennes monnaies d'Athènes, il était arrivé à reconnaître entre elles de vagues ressemblances [1].

Overbeck n'a pas eu de peine à démontrer tout ce que ces prétendues analogies ont d'illusoire. Le dessin de la tête d'Isis est géométrique, l'expression est nulle, les traits ont l'impassibilité de la mort. Pas de cheveux, pas de prunelles, pas de sourire, rien qui rappelle la vie. Le cou est limité par deux traits perpendiculaires, l'un tombant de l'oreille et l'autre du menton, il n'y a pas jusqu'à la ligne parfaitement régulière du

[1] Nous donnons sur notre planche I. E. la tête d'Isis dont il s'agit; nous y joignons à droite et à gauche deux têtes d'Athéné d'après des monnaies attiques.

sourcil qui ne rappelle le caractère conventionnel de l'art en Egypte. C'est donc, d'après Overbeck, l'image de l'abstraction, le type que des mains d'esclaves reproduisent toujours le même, sans que la monotonie désespérante de leur vie les engage à varier ce monument de leur apathie orientale. Regardez, au contraire, les médailles attiques : tout est vie en elles, les festons des cheveux, le sourire des yeux et des lèvres entr'ouvertes et le dessin vigoureux du cou.

Sans doute, les cheveux sont conventionnels, le sourire a quelque chose de gauche qui déplaît; mais il ne faut pas oublier que c'est précisement cet effort naïf de l'art grec vers l'expression du visage qui le caractérise, qui le distingue dès ses premiers pas et l'absout d'une façon décisive de toute inspiration égyptienne.

A ne considérer que ces trois têtes, il faut avouer qu'Overbeck a bien raison. Mais partir de la pour déclarer avec lui que la sculpture égyptienne est dans toutes ses compositions soumises aux mêmes lois mathématiques, que le dessin du corps est toujours géométrique, l'expression toujours nulle, que la sculpture égyptienne dépend toujours de l'architecture, qu'elle n'est que décorative, que la statue est toujours adossée à une paroi, collée à un pilier, à un fauteuil ou à un socle, que l'art égyptien ne connaît pas la statue *ronde* (c'est-à-dire dont on peut faire le tour), que toutes ses images de dieux sont immobiles et impassibles, ce serait vouloir bâtir toute une théorie sur le seul profil de cette tête d'Isis, ce serait vouloir fermer les yeux sur toutes ces œuvres innombrables qui, récemment exhumées de l'Egypte, remplissent aujourd'hui les musées de l'Orient et de l'Occident.

Tous ces caractères absolus dans leur forme, esquissés ainsi d'une façon générale, tracés à main levée dans les espaces gris de la théorie, ne peuvent pas s'appliquer à toutes les œuvres de l'art égyptien.

La nullité de l'expression, par exemple, n'est pas un fait général, elle n'est propre qu'aux statues de divinités et pas même à toutes [1]. Mais

[1] Ainsi pour prendre une autre représentation de cette Isis, point de départ des théories de Thiersch et d'Overbeck, l'Isis du Louvre (Cfr. G. Perrot, t I, p. 86) a une physionomie tout aussi souriante que celle de l'Athéné des monnaies attiques. Mais ce sourire est moins idéal, il est pris d'après nature. Cette Isis me paraît être une étude de nourrice d'après nature ; elle respire ce goût de l'exactitude *réaliste* si cher à ce peuple. Cependant G. Perrot croit y reconnaître l'influence de modèles venus de la Grèce. Nous donnons sur notre planche III une Isis semblable à celle du Louvre et dessinée d'après un bronze du Musée Fol, n° 1248. Ce groupe trouvé en Egypte représente Isis allaitant son fils Horus. La tête de la déesse est couverte d'un foulard assez semblable au *Klaft*, qui passe derrière les oreilles et dont les extrémités retombent sur la poitrine. Elle est coiffée d'une tiare d'où sortent deux cornes de vache encadrant le disque de la lune. Ce symbole rappelle qu'Isis est une déesse luni-solaire, ce

voyez le Scribe du Louvre [1], voyez Nem-hotep, voyez Céphren, quelle vie, quelle expression, quelle puissance dans la physionomie!

En présence de ces créations égyptiennes, comme il pâlit ce sourire conventionnel, ce sourire *typique*, toujours le même que l'artiste grec de la période archaïque a voulu figer sur les lèvres de ses dieux et qu'on pourrait aussi bien appeler la *grimace typique !*

Nous trouverons aussi en Egypte un grand nombre de statues rondes, c'est-à-dire dont on peut faire le tour et nullement destinées à la décoration.

Bien loin d'être toutes taillées sur le même modèle, les œuvres de la sculpture égyptienne sont si variées, soit dans la forme, soit dans l'expression, soit enfin dans leur destination que malgré notre répugnance pour toute classification théorique sentant l'école et le pédantisme, nous devons pour éclairer le sujet distinguer dans leur ensemble trois grandes divisions.

La vieille Egypte nous offre donc:

Des statues de dieux.

Des statues de rois et de reines qui, le plus souvent, sont des portraits *idéalisés.*

Des statues — et c'est le plus grand nombre — qui, suivant l'idée des Egyptiens sur l'autre vie, sont destinées à perpétuer éternellement l'image de celui qui est mort. Celles-là ne sont pas autre chose que des copies aussi exactes que possible de la réalité. Ce sont les portraits des morts.

Poussée trop loin la classification est une des grandes erreurs de la science, mais réduite à de justes limites, elle a bien sa valeur. C'est ainsi qu'un coup-d'œil jeté sur la division que nous venons d'établir nous permet de reconnaître d'emblée un fait certain: c'est qu'à l'exception des

qui permit sa confusion avec des divinités grecques, comme Io. L'appendice assez détérioré qu'elle a sur le front n'est autre que l'*uræus* ou l'aspic de Cléopâtre, le nayahayeh, serpent à la gorge enflée qui s'enroule et dresse la tête sur le front de la déesse comme sur celui des rois. Ce qui donne une singulière animation à cette figure du Musée Fol, c'est que les yeux de la déesse sont en argent et se détachent brillants sur le front bronzé de la face. On remarquera le mouvement réaliste des deux doigts raidis pour tenir l'extrémité du sein, tandis qu'elle le presse avec le pouce replié sous l'index. L'appendice qui pend sur la joue droite du petit Horus est censé représenter une tresse de cheveux, symbole de l'enfance du dieu. La déesse porte une tunique liée par une ceinture au-dessous des seins. Ce costume est d'ailleurs tellement serré sur le tronc qu'on ne saurait dire où la robe commence et où le corps finit. Hauteur du groupe : 20 centimètres.

[1] Nous reproduisons les statues du Scribe, de Nem-hotep et de Céphren sur les planches : V, VI et VIII, d'après les dessins de l'ouvrage de M. M. G. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité.*

représentations des dieux, toutes les statues égyptiennes [1] se rattachent au genre du portrait.

Dans la plupart de ses œuvres cet art est donc *réaliste;* il tend à copier avec exactitude les modèles qu'il a sous les yeux. On peut dire que la forme géométrique, mathématique, qu'il a parfois affectionnée, n'est pas un des caractères essentiels de cet art. Cette forme n'est pas voulue, elle n'est qu'un accident dû à l'indolence de l'artiste ou à la dureté de la matière employée. Mais l'observation du *réalisme* [2] est un trait fondamental du génie égyptien.

Nous ne rencontrerons pas en Egypte, comme en Grèce, des héros idéalisés, personnifiant, par exemple, le courage civique, comme le groupe des Meurtriers des tyrans. Nous n'y trouverons pas des statues d'athlètes réunissant dans une perfection idéale que la nature n'a jamais atteinte toutes les qualités du Discobole ou du Pentathle.

C'est pourquoi — sans vouloir enfermer nos impressions dans le cercle trop étroit des formules abstraites — nous pouvons dire que d'une façon générale et nullement absolue l'art égyptien est profondément *réaliste,* tandis que l'art grec est essentiellement *idéaliste.* C'est là le dernier de ces contrastes qu'on peut établir sans entrer dans l'étude des détails de l'œuvre égyptienne.

Il nous reste à considérer chacune des catégories que nous avons indiquées et à comparer leurs chefs-d'œuvre avec les types grecs qui peuvent leur être assimilés.

[1] Il faut en excepter les bas-reliefs et les statues de genre qui représentent des boulangers, des sculpteurs, etc.

[2] Ce réalisme égyptien n'est pas semblable à celui des réalistes modernes. L'Egyptien ne cherche pas à produire un effet par la laideur ni à frapper l'imagination, il est purement *objectif* et il copie ses bourgeois des bords du Nil sans rien ajouter et sans rien retrancher à leur laideur ou à leur beauté. Or, cette conception, qui fait de l'art une copie exacte de la réalité, est celle des peuples enfants. C'est le premier degré de l'art que les Egyptiens n'ont guère dépassé que dans les statues de rois et de reines.

CHAPITRE IX

Les statues de dieux. — Nullité de l'expression. — Les statues de dieux sont fabriquées en grande quantité, ce sont des objets de fabrique. — Une statue d'Isis, bronze ptolémaïque du Louvre.

Parmi les statues de dieux nous avons déjà vu celles qui portent des têtes d'animaux. Dans ces êtres mixtes la distinction étant toute faite entre les différentes divinités par l'animal symbolique, le dessin du corps perd de son importance. Il aura quelque chose d'un peu géométrique, de conventionnel, surtout dans les bas-reliefs. Cependant certaines différences seront toujours indiquées. Les distinctions de sexe, par exemple, seront toujours bien marquées par le plus ou moins de modelé dans le relief de la poitrine. Dans la statue libre du dieu-animal, ces distinctions seront plus accentuées encore que dans le bas-relief. Ces statues ne seront d'ailleurs pas toutes collées à un pilier ou à un mur. L'Horus en bronze de la collection Posno est une statue entièrement ronde, absolument libre et dont on peut faire le tour. Le dieu est représenté couvert seulement de la *schenti* ou du pagne, les bras, la poitrine, les jambes et le haut des cuisses sont nus. La tête est celle de l'épervier, mais elle a je ne sais quoi d'humain ce qu'elle doit à sa coiffure, aux oreilles qui sont celles de l'homme, et à l'expression de l'œil. Malgré l'étrangeté de cette combinaison, l'artiste a su vaincre les difficultés de sa tâche; il a réussi à donner à cette composition bizarre quelque chose de vraisemblable et de bien vivant. Quant au corps, les jambes sont bien modelées, les muscles des genoux suffisamment indiqués et, détail caractéristique, ses bras ne pendent pas le long du corps pour y chercher un appui nécessaire, ils sont levés vers le ciel dans un mouvement très libre, tandis que les mains devaient tenir un flacon à libations d'or ou d'argent. Cette statue a près d'un mètre de haut et elle est fondue d'un seul jet des pieds à la tête. Les bras ont été rapportés.

Nous ne reviendrons pas sur les considérations que nous a suggérées la comparaison de ces dieux égyptiens à tête d'animaux avec les Centaures, les Sirènes et le Pan des Grecs; mais nous considérerons les dieux à forme

entièrement humaine comme Ammon [1], Phtah, Osiris. Or, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de les comparer même aux plus vieilles divinités de l'art grec. Nous avons déjà vu que l'inspiration égyptienne s'est répandue sur toute cette foule de dieux qui peuplaient son panthéon. En voulant donner à chacun de ces dieux, comme une parcelle de la lumière divine elle en a pour ainsi dire épuisé le foyer. En effet, aucune divinité égyptienne ne réunissait le pouvoir suprême, aucune n'était, par exemple, le dieu national d'une ville, il n'y avait pas à Memphis quelque divinité qui correspondît à ce qu'était à Athènes la Vierge Athêné. Aucun sanctuaire égyptien n'était consacré plus spécialement à une seule divinité, mais on y voyait figurer une foule de statues disséminées et offerte chacune en *ex voto* par le personnage dont elle porte le nom. « Je n'ose pas dire, déclare Mariette [2], qu'il y aît eu dans chaque temple une statue qui aît été appelée plus spécialement la statue de ce temple. » Et il ajoute : « Une statue représentant le dieu absolu du temple, abstraction faite du dédicateur, n'existait peut-être pas. »

Il n'est pas non plus probable qu'il y aît existé des statues colossales de divinités égyptiennes. C'est donc par erreur qu'on a voulu voir le caractère essentiel du dieu égyptien dans l'imposante grandeur et dans l'uniformité. C'est également par erreur qu'on a déclaré que si les Grecs avaient pris leurs dieux à l'Egypte ils auraient dû leur donner d'emblée cette taille colossale et cette monotonie grandiose. On sait maintenant que ces grands muets, assis sur leurs fauteuils de granit d'où ils contemplent la chûte des feuilles et l'écroulement des dynasties de leurs successeurs, ne sont pas des dieux, mais des rois égyptiens. La statue du dieu égyptien n'est guère qu'un objet de dévotion. On les fait petites, à peine aussi grandes que nature, afin qu'il en entre le plus grand nombre possible dans un seul temple. C'est ainsi que dans le sanctuaire de Maut à Karnak on a trouvé par centaines les statues de Sekhet, la déesse à tête de lionne. Ces statues étaient donc fabriquées en masse on ne s'y appliquait guère et elles portaient ce caractère indéfinissable, cette nullité d'expression des objets de fabrique.

Prenez la statue d'Ammon [3] au Musée du Louvre. C'est un petit bronze de 56 centimètres. La musculature n'est pas mal indiquée : il est vigoureusement planté une jambe en avant. Il y a même une certaine énergie dans son bras droit qui tombe tout raide de l'épaule : mais en dehors de cela, il serait bien difficile de définir son expression. Sa figure ressemble

[1] Notre planche IV représente l'Ammon du Louvre, d'après un dessin de l'ouvrage de MM. G. Perrot et Chipiez.

[2] Notice du Musée, p. 16.

[3] Voyez notre planche IV qui représente cette divinité.

à tout le monde et à personne. Son caractère, c'est précisement de n'en pas avoir et toute sa puissance divine réside dans l'étrange attribut qui couronne sa tête. On peut en dire autant des statues de Phtah et d'Osiris au Louvre. Mais il est évident qu'on ne peut pas même comparer ces dieux indifférents, ces têtes indéfinissables aux plus antiques figures de divinités gravées par les Grecs sur leurs monnaies. Il n'est donc pas possible de comparer avec Thiersch une tête d'Isis à une tête d'Athéné, fût-elle même de l'époque la plus reculée; parce qu'il y a déjà dans ces têtes attiques les plus anciennes une tendance à créer un certain type, tandis que l'artiste égyptien ne poursuit aucun idéal, toute la valeur de son dieu étant dans sa signification symbolique. Au contraire, on peut dire que l'artiste égyptien cherche à donner avant tout à son dieu une apparence de vie bien réelle; il faut qu'il aît quelque chose de bien naturel, de bien vivant. Aussi dessinera-t-il une prunelle à l'intérieur de ses yeux, il lui teindra les sourcils et lui peindra les lèvres avec du carmin et les chairs avec une couleur de brun rouge. Ses statues auront toujours quelque costume, une longue robe ou tout au moins un pagne nommé la *schenti*. Ces divinités seront aussi terre à terre que possible: elles ne s'élèveront pas vers le ciel; tandis que la plus ancienne statue de dieu grec que l'on connaisse, l'Apollon de Tenea, est absolument *nu*. A l'exception des yeux et des cheveux, il ne porte aucune trace de couleur. C'est que le sculpteur grec est déjà obsédé du désir de créer un idéal supérieur à la nature et il le cherche, encore bien naïvement sans doute, dans les splendeurs des formes du corps humain, en dehors de toute réalité de la couleur. Pour le Grec, tout costume jeté sur le corps d'Appollon eût voilé l'idéal: car c'eût été mêler le travail imparfait des hommes à cette œuvre divine qui s'appelle le corps humain.

Mais parmi les divinités égyptiennes il en est une qui porte le caractère général d'une étude d'après nature. C'est ainsi qu'on pourrait opposer à cette tête d'Isis choisie par Overbeck et Thiersch un petit bronze ptolémaïque du Louvre représentant Isis [1] allaitant Horus et dont nous avons déjà dit quelques mots. La déesse est assise, elle porte sur ses genoux le petit Horus auquel elle présente son sein gauche qu'elle tient de la main droite. Avec ses yeux fendus et allongés, un peu trop gonflés, ses joues pleines, son petit nez rond, ses lèvres épaisses, ses gros seins nus et tendus, retenus sous les aisselles par une robe étroite, la déesse Isis ressemble à toutes les nourrices des bords du Nil. Ce qui la distingue seulement ce

[1] Comparez celle que nous donnons sur la planche III d'après un bronze du Musée Fol à Genève. Un détail de cette statue est intéressant. Les yeux sont d'argent, ce qui leur donne cet éclat du regard que l'on remarque aussi dans le Scribe du Louvre.

sont ses attributs. G. Perrot croit voir dans la liberté de certains mouvements de cette Isis, une influence grecque des œuvres importées par les Lagides à Alexandrie. C'est très probable pour ce qui est des procédés employés. Mais avec des moyens pris peut-être aux Grecs, l'artiste a fait une œuvre purement égyptienne, en ce sens que l'inspiration est réaliste. Il y a, dans cette statue, comme un contraste entre les moyens employés et le but poursuivi. Bien qu'il eût à sculpter une divinité, l'Egyptien n'a pas fait le moindre effort pour s'élever au-dessus de la réalité terrestre. Grâce à la vie, à l'animation du visage de l'Isis, il semble qu'on pourrait la comparer de loin à nos têtes d'Athêné, surtout à la seconde. Mais ces deux têtes ont un caractère qui manque à notre Isis. Elles ne sont pas une copie d'après nature, un véritable portrait, elles contiennent déjà une recherche de la beauté idéale de la Vierge Athêné. Cette tendance se reconnait surtout dans le sourire encore naïf et gauche qui relève les coins de la bouche, ce sourire qui se retrouve dans toutes les statues grecques de l'époque archaïque et qui fait un si étrange contraste avec le sérieux imperturbable de la plupart des divinités égyptiennes. On a expliqué ce sourire typique en disant que l'artiste grec à cette époque reculée était incapable de rendre l'expression d'une façon différente. Toujours est-il qu'il y a là un moyen conventionnel et commode de donner de l'animation à la figure des dieux et un essai de la rapprocher de l'idéal rêvé. Les statuettes d'Egine, dont quelques-unes représentent des mourants et des blessés, ont cependant toutes ce sourire qui étonne les spectateurs et leur paraît étrange et insipide. Mais fixer un sourire éternel sur les lèvres des dieux et des héros, n'est-ce pas déjà contraire à la nature, n'est-ce pas l'abandonner dès l'origine, pour entrer dans le domaine du procédé conventionnel? Aussi ces premières statues de divinités grecques ne sont-elles pas comparables aux dieux égyptiens dont toute la valeur n'est pas dans l'expression, mais dans les symboles, dans les attributs qu'ils portent ou dont ils sont parés.

Il faut donc chercher nos points de comparaison dans d'autres œuvres plus analogues qui nous permettent de mieux sentir les différences et les rapports d'inspiration qui ont guidé le génie de ces deux peuples.

CHAPITRE X

L'idéal national égyptien. — Les colosses royaux. — Procédés employés par l'art égyptien pour atteindre à l'idéal. — La nudité. — Le sacrifice des détails à l'impression de la masse. — Le Klaft et la Schenti traditionnels. — Le globe de l'œil sans prunelle. — Convention et décadence. — Le Sphinx.

Ce qui préoccupait surtout l'artiste égyptien, ce qui devait l'élever au-dessus du terre à terre qu'il affectionne, c'était la majesté royale. Voir le roi, le pontife suprême, l'incarnation vivante de la divinité, c'était déjà presque une bonne fortune, toucher ou baiser le bas de sa robe, le pan de son manteau, c'était recevoir comme une émanation de la divinité. tailler son effigie d'après nature dans la diorite, le basalte vert ou le granit rose, c'était comme une faveur des dieux. Les artistes, les architectes surtout — car les sculpteurs jouaient un rôle secondaire dans la société — se vantent souvent dans les inscriptions d'avoir occupé une place *tout au fond du cœur du roi.* Ce fut donc dans les représentations de ces fils du soleil que l'art égyptien prit son vol vers une sphère supérieure et chercha à créer le type national idéal, d'une majesté céleste incarnée sur terre dans la personne du roi.

Il est intéressant d'observer quels procédés l'Egyptien suivit pour rendre dans la matière cette conception d'un être supérieur à l'homme vers laquelle il s'efforçait de s'élever.

Ce furent, en premier lieu, des moyens purement techniques et matériels. Au lieu de calcaire et de bois, l'artiste égyptien choisit une matière plus noble et plus dure. A défaut du marbre qu'il n'avait pas, il tailla les figures de ses rois dans la diorite, le basalte vert ou le granit rose [1].

Avec leurs lueurs sombres, leurs surfaces auxquelles le poli donne l'éclat du métal, ces roches offraient à l'artiste égyptien toutes les qua-

[1] G. Perrot, T. I, p. 672, remarque que l'Egypte n'a point connu le marbre. Cependant Hérodote parle souvent de statues de rois en marbre : peut-être prenait-il le mot de *marbre* dans son sens primitif et étymologique qui veut dire : *pierre brillante.* Dans Homère le mot *marbre* désigne un bloc de rocher sans tenir compte de sa nature. La racine du mot paraît être : *mar :* étinceler. Cfr. G. Curtius : *Grundzüge der griech étymologie*, p. 497.

lités requises pour tailler ces images grandioses et sévères de la majesté royale. Leur dureté exceptionnelle fournissant la garantie d'une durée presque éternelle, il semblait aux créateurs de ces œuvres que ces images de la toute-puissance égyptienne devaient braver les siècles ; et, de fait, ils ne se sont guère trompés, les colosses d'Aménophis III sont encore debout dans la plaine de Thèbes, et grâce aux fouilles de Mariette, on a pu reconstituer deux statues de l'Ancien empire l'une en diorite, l'autre en basalte vert.

Mais ce n'est pas seulement par le choix de la matière, c'est encore par la taille que ces figures des rois s'élèvent au-dessus des hommes et même des dieux [1]. Ces statues sont pour la plupart plus grandes que nature. En outre, on les multiplie, elles peuplent les temples. On les place devant les portes des sanctuaires dont ces rois de granit semblent être les gardiens imposants et muets : on les adosse aux piliers, comme une armée de colosses couverts des attributs d'Osiris, on les range par centaines sous les portiques dont ils hantent la pénombre de leurs masses fantastiques. A Karnak, on ramasse de tous côtés les débris de ces colosses royaux et l'archéologue foule aux pieds les membres épars de ces rois absolus, plus encore qu'il ne remue la poussière des dieux. Si par la grandeur, la beauté, la richesse de la matière, par la multiplicité de l'image royale, par leur durée, ces colosses semblent s'élever au-dessus des conditions habituelles de la nature humaine, ils se rattachent cependant à la terre par un côté, en ce sens que les traits de leur visage reproduisent fidèlement ceux du roi. Lorsque Phidias construisait en or et en ivoire son Zeus Olympien, son Athéné Parthenos, les figures mêmes de ces colosses n'avaient jamais existé que dans le cerveau de l'artiste. Ces statues étaient d'un bout à l'autre la création de son imagination sollicitée par les brillantes fictions des poètes et sans cesse tendue vers cet idéal inaperçu auquel il aspirait. En Egypte, les colosses royaux ne sont, en principe, que les portraits du roi régnant, mais ils sont *idéalisés*. C'est seulement lorsqu'il créera ces représentants de la toute-puissance nationale que l'artiste égyptien de l'ancien empire — celui qui nous intéresse le plus — voudra faire plus beau que nature : dans toutes ses autres œuvres il restera réaliste, et même dans ces créations où il voudra surpasser les modèles que lui offre la réalité de la vie, le sculpteur égyptien n'aura pas une inspiration capable de l'enlever sur les ailes du génie dans le monde purement idéal. Il n'aura pas, par exemple, l'idée de représenter le roi éternellement jeune et de le mettre ainsi au-dessus

[1] Les Egyptiens ont fait leurs rois plus grands que nature, tandis que les Grecs ont réservé à leurs dieux seuls et à leurs héros ces proportions colossales.

des lois habituelles de la vie humaine. Si le roi est âgé dans l'année où le sculpteur est appelé à le représenter, il lui donnera l'aspect d'un vieillard.

C'est ainsi que de deux statues qui représentent le roi Chéphren, l'une nous le montre dans tout l'éclat de la jeunesse, l'autre lui donne un visage vieux et ridé. Cependant, il est à remarquer que le corps des rois n'est jamais décrépi, ni courbé par la vieillesse. Il respire toujours une grande force, la santé et une puissante énergie.

Ce qui dénote la tendance à faire plus beau que nature, c'est la grandeur de la figure : c'est l'immobilité, l'impassibilité uniforme de ces grands colosses. C'est encore certains traits hautains qui donnent à la figure, comme une expression de majesté calme et reposée, remarquable surtout chez les rois de l'Ancien empire. Le sourire énigmatique qui glisse sur leurs lèvres ne ressemble pas à la grimace naïve du dieu de Tenea, il donne au visage royal l'expression du calme dans la force, d'une sérénité inébranlable et surhumaine.

En contemplant ces colosses muets sur leurs trônes de granit ou de basalte, on sent que s'ils s'animaient tout à coup, s'ils se levaient en frémissant au souffle d'une résurrection inespérée, leurs paroles ne pourraient porter dans l'air que des ordres, des commandements ou des bénédictions. Ce qui rehausse encore cette impression majestueuse, c'est l'appendice postiche qui décore leur menton et qu'on appelle la *barbe osiriaque*. Elle est destinée à agrandir le visage et dans la forme presque mathématique qu'elle affecte, elle le soutient et ajoute encore à ce sentiment de fermeté impassible dont nous avons parlé.

Mais ce qui achève de donner à ces rois un singulier caractère de grandeur, c'est la large coiffure qui encadre le visage. C'est une sorte de foulard en étoffe rigide qui enveloppe le front, les cheveux et retombe comme deux pans de mur sur les larges épaules du colosse. Cette coiffure est connue depuis Champollion sous le nom de *klaft*, mot qui signifie *capuchon*.

Par sa forme mathématique, par la suppression complète de tous les jeux de la chevelure, il donne au visage quelque chose de dur et de sévère. Les formes largement traitées du visage se détachent en haut relief de ce fond plat et régulier et produisent un effet des plus puissants.

Il y a d'ailleurs d'autres traits qui indiquent l'effort de l'art pour atteindre à la création d'un type surhumain. Dans la réalité, les rois étaient le plus souvent entièrement vêtus. C'est ainsi qu'une statue représente Ramsès II, l'un des princes du second empire en grande toilette, revêtu d'une longue tunique qui recouvre les épaules et se réunit ensuite

au pagne dont les plis raides et empesés lui tombent jusqu'aux pieds. Mais dans les statues royales de l'Ancien empire, dans ces représentants de la toute-puissance nationale, tout le costume se réduit au petit pagne, nommé schenti, dont les dimensions sont même si exigues qu'elles laissent les genoux entièrement à découvert, sans s'élever plus haut que la naissance du bas-ventre.

En dehors du *klaft*, du sceptre dans la main droite et de la *schenti*, Chéphren, le type du roi égytien par excellence, n'a ni costume, ni bracelets, ni aux jambes ni aux bras, ni pendants d'oreilles, pas même d'anneaux aux doigts. Il y a dans cette sobriété de décoration si peu conforme aux goûts orientaux quelque chose qui frappe et qui étonne.

Le sculpteur qui créa ce type avait-il senti la grandeur de la simplicité ?

Avait-il été peut-être frappé de la majesté et de la splendeur du nu, avait-il été pénétré d'un sentiment analogue à celui qui devait saisir les Grecs et les porter à représenter leurs dieux sans aucun costume? L'artiste égyptien avait-il donc réellement compris qu'aucun voile, aucun décor n'aurait autant de majestueuse grandeur et d'imposante simplicité que cette nudité intentionnelle de la personne royale? Avait-il cette idée géniale que rien ne pouvait être plus digne d'être offert aux yeux et à la vénération du peuple ou caressé par les chauds rayons du soleil que le corps même du roi, émanation vivante sur la terre de la substance divine?

C'est possible : mais il est plus probable encore que le choix primitif de ce type est dû à des causes plus simples, plus naturelles. C'est ici le lieu de remarquer — avant d'entrer dans de plus grands détails — que l'Egypte est la première nation qui, avant la Grèce, ait eu une prédilection marquée pour les formes du nu. C'est aussi ce qui nous a permis d'entreprendre une comparaison directe de ces deux peuples.

Cependant il y a une distance énorme entre les causes qui ont mis la nudité en faveur chez les Grecs et celles qui ont tout naturellement engagé les Egyptiens à la représenter plus souvent que le costume.

Le Grec était ordinairement vêtu de la tunique ouverte sans manches sur laquelle il jetait le grand manteau dont il se drapait. Il les quittait fréquemment pour tous les exercices du gymnase, pour le bain et pour les jeux de la palestre. Il mettait tout son orgueil dans la beauté, dans la force de son corps et non pas dans la richesse de sa parure. La nudité, c'était la grande toilette du Grec se présentant aux yeux de tous pour lutter dans l'arène d'Olympie ou pour exercer ses forces dans les jardins du Lycée. Le sculpteur s'inspirant de l'idée nationale ne concevait rien de plus noble ou de plus beau qu'un corps nu se mouvant avec force, avec grâce ou souplesse sur le sable de la palestre. Tous les mem-

bres de l'éphèbe grec, développés selon les lois d'une gymnastique raisonnée, tendaient à une forme divinement belle qu'ils ne pouvaient pas atteindre dans la réalité, mais que l'artiste incarnait dans le marbre de ses statues en supprimant tous les défauts, tous les accidents inhérents à la nature. La nudité contenait donc chez le Grec un principe idéal : elle était réservée aux athlètes, aux héros et aux divinités.

Au contraire, la nudité des statues égyptiennes procède de causes purement naturelles et réalistes. Sur les bords du Nil, sous les feux d'un soleil brûlant, le fellah n'était le plus souvent vêtu que du pagne autour des reins. C'était le costume national et le sculpteur copiait les corps à moitié nus, tels qu'il les voyait. Cette nudité de la statue égyptienne n'était donc pas complète, et ne contenait, à l'origine, aucune aspiration vers un idéal rêvé, vers quelque beauté entrevue seulement par le génie des artistes; elle n'était qu'une reproduction exacte et fidèle des modèles qu'ils avaient constamment sous les yeux.

L'inspiration des deux peuples est donc ici encore très différente : la ressemblance extérieure n'est que fortuite; les principes mêmes dont elle émane ne sauraient être comparés.

Cependant la nudité des colosses royaux tient à d'autres circonstances encore. Ce type idéal du roi est dû en grande partie aux difficultés matérielles que le sculpteur rencontra lorsqu'il voulut tailler les colosses. L'Egyptien aimait à faire grand. Le jour où il voulut exprimer une souveraineté surhumaine, il la représenta par une forme plus grande que nature. C'est encore une conception naïve, comme celle des enfants qui jugent de la valeur des objets d'après leur grosseur. Ce type est donc né dans la pensée de l'artiste égyptien qui eût à sculpter pour la première fois un colosse royal. Dès lors, tout s'explique.

En effet, comment aurait-on pu teindre ou couvrir d'une peau colorée un pareil colosse? Quel eût été l'effet d'un tel amas de chair couleur de brique? Ou bien représentez-vous sa lourdeur et son mauvais aspect s'il eût été couvert d'une robe. Il eût été semblable à une masse d'étoffe informe : les détails d'une broderie même très riche n'eussent pas pu être aperçus des spectateurs, la tête eût perdu tout son caractère, toute son énergie, elle eût cessé de dominer l'ensemble, elle eût été pareille à un point sur un I gigantesque. On ne pouvait pas d'ailleurs mettre une perruque sur la tête d'un colosse, ni aller la colorer et en ciseler les boucles à quinze mètres au-dessus du sol.

Au contraire, grâce à la nudité, grâce à l'encadrement du *klaft*, qui rehausse l'effet de la tête, le visage du roi attire aussitôt les regards et les fixe, produisant l'impression de l'unité avant qu'ils s'égarent et se perdent sur les détails de l'ensemble.

En adoptant cette nudité, qui allège le tout sans lui rien ôter de sa puissance, le sculpteur égyptien de l'Ancien Empire a fait preuve d'une véritable inspiration artistique et il a créé le type national qui devait lui survivre. Mais il s'est élevé à cet idéal par degrés, poussé en quelque sorte par les difficultés matérielles de la tâche colossale qu'il avait entreprise. Il n'a pas pris son vol d'emblée, porté vers l'idéal par l'imagination des poètes nationaux, comme ce fut le cas pour l'artiste grec.

En étudiant de plus près la manière dont le nu a été traité dans ces colosses, nous reconnaîtrons encore une tendance vers la formation d'un type abstrait conçu dans l'imagination de l'artiste. On peut dire que le colosse est divisé en grandes masses et qu'il y a plus de soin dans le travail des grandes surfaces que dans celui des articulations et des détails.

Ce qui frappe dans Chéphren [1], c'est la largeur, la puissance et la beauté des épaules. Cette vigoureuse musculature qui s'harmonise si bien avec la forme du *Klaft*, comme avec une sorte de crinière, donne à la tête quelque chose de la grandeur du lion.

Ce qui frappe encore, c'est la fermeté des chairs de la poitrine qui, sans être maigres, laissent apercevoir la force des muscles pectoraux, c'est la sveltesse du *sternum*, l'étroitesse élégante de la taille, la finesse des hanches, la rondeur polie et luisante des bras et des jambes, où l'on sent la force d'une fine nature, d'une race supérieure par le sang et par la naissance, mais où l'on chercherait vainement les montagnes de muscles des Hercules grecs. Les genoux sont aussi bien modelés, mais les mains, les pieds, en général, tous les détails des articulations ne sont pas travaillés avec précision. On dirait qu'ils sont intentionnellement sacrifiés à la masse. Comparez à ce travail celui de l'Apollon de Tenea et vous sentirez immédiatement la différence du procédé.

L'artiste grec travaille avec amour les détails des articulations, les doigts des mains et des pieds. Dans cet essai de la sculpture grecque, encore dans l'enfance, les muscles des jambes sont taillés avec une telle précision, qu'ils sont déjà bien prêts de la perfection. Les pieds de l'Apollon de Tenea ont une beauté naturelle que l'art égyptien n'atteindra que bien rarement. Mais les grandes surfaces du corps sont bien moins réussies, ou plutôt elles sont autrement comprises que dans Chéphren, où il se révèle une grande science de l'effet des masses.

C'est encore pour augmenter la puissance des masses que les bras sont appuyés sur les genoux et que les jambes descendent droites et parallèles comme deux colonnes. On aurait tort de conjecturer que cette

[1] Nous avons déjà fait remarquer à nos lecteurs que la statue de Chéphren n'est pas un colosse. Mais elle a été taillée d'après les lois du colosse, elle reproduit le type d'un colosse qui a certainement existé.

pose soit due uniquement à une impuissance de l'artiste; aux difficultés qu'une autre combinaison des membres eût pu lui créer. Celui qui a su modeler à même la roche dure du basalte vert une figure et des chairs pareilles eût été sans doute capable de donner aux bras et aux jambes plus d'activité et de mouvement. Cette impassibilité grandiose a donc été voulue par l'artiste : elle rentrait dans le plan du type conventionnel, classique, pour ainsi dire, qu'il voulait créer; elle donnait à son roi divin quelque chose d'architectural, elle faisait de sa statue un véritable monument.

Ce n'est pas suffisant pour déclarer que d'une façon générale la sculpture égyptienne est l'esclave toujours soumise de l'architecture.

En nous occupant de la troisième catégorie des œuvres égyptiennes, celle des statues-portraits, nous verrons combien les Egyptiens savaient varier les formes et les sujets de leurs compositions.

Mais lorsque ce type idéal eut été créé, lorsque ce colosse à la figure sereine et puissante eut été taillé dans la diorite par quelque grand artiste de génie, lorsque le roi et la nation eurent sanctionné l'œuvre du maître en se prosternant devant elle, cette forme surhumaine qui venait de surgir devant eux ne tarda pas à devenir comme le moule national où l'on prit religieusement l'empreinte de toutes les images royales [1]. En d'autres termes, l'art égyptien, en atteignant à l'idéal, devint du même coup conventionnel. Le sculpteur continua à représenter le roi assis sur le trône élevé, les mains collées aux genoux, les jambes parallèles, les pieds rapprochés; il continua à le coiffer du *Klaft*, à formes géométriques, à lui donner cette expression moitié sereine et moitié sévère. Et surtout il persista à le représenter presque entièrement nu : seulement il exagéra ces traits principaux et caractéristiques que nous avons reconnus dans le style de Chéphren. C'est ainsi qu'il poussa toujours plus loin le sacrifice des extrémités à la mise en valeur des masses. Déjà, dans une statue colossale en granit rose du premier

[1] Nous ne connaissons qu'une exception à cette grande loi : c'est celle de la petite statue d'Aménophis IV au Louvre. Ce roi est traité avec un réalisme presque repoussant, et pourtant il porte le costume idéal du colosse, le *Klaft* et la *schenti*. Evidemment le sculpteur qui l'a taillé n'a pas songé au colosse, symbole idéal de la puissance nationale. Mais cette monstruosité peut s'expliquer de mille manières, par la mode du jour, par un caprice royal — car il est des laideurs qui aiment à s'étaler — peut-être par la préoccupation du *double* qui devait se reconnaître dans son effigie après sa mort, ou enfin parce que cette laideur devait rappeler les souffrances endurées par ce prince à l'étranger. En tout cas, c'est une exception. On trouvera un dessin de la statue d'Aménophis IV dans l'ouvrage déjà cité de MM. G. Perrot et Chipiez. Nous renvoyons aussi à ce livre pour les dessins des statues de Sebek-Hotep III, Ramsès II, etc.

empire thébain celle de Sebek-Hotep III, les pieds et les mains sont absolument négligés et sacrifiés à l'effet de l'ensemble. La sveltesse de la taille que nous avions remarquée chez Chéphren devient presque difforme, les bras sont plus lourds, plus rigides, les articulations moins marquées, l'intention de produire un effet monumental, d'atteindre à la grandeur et à l'impassibilité est encore plus frappante. Le Klaft est plus décoré, plus orné, les formes moins géométriques, aussi ne produit-il pas la même impression, le visage ne s'en dégage pas avec autant de puissance. Le Klaft a de plus un ornement, une décoration, c'est l'*uræus*, un serpent à la tête dressée dont la queue se replie sur le front du roi. Il y a donc moins de simplicité dans l'ensemble.

Ainsi avec la création du type idéal et national du roi nous entrons en pleine *convention*. L'art par là s'élève à une notion supérieure à la nature; il comprend que l'œuvre ne doit pas simplement rendre fidèlement la réalité. Un détail suffira pour faire sentir cette différence. Dans les statues qui sont de purs portraits et où le sculpteur égyptien cherche à rendre ce qu'il voit, l'œil sera peint, la prunelle sera dessinée, les cils mêmes seront indiqués par des moyens artificiels que nous étudierons plus tard, mais dans la statue de Chéphren et des colosses royaux, le contour de l'œil est seul esquissé, le globe est tout uni. Cela suffit pour donner à l'expression je ne sais quoi de mystérieux, d'étrange, ce quelque chose qui est en dehors de la simple imitation de la nature (1).

Le danger de la convention dans tous les domaines de l'art, c'est qu'elle entraîne l'artiste à forcer les traits les plus caractéristiques du modèle idéal. On peut être certain que cette exagération a dû, en Egypte, aller toujours en augmentant, en progressant, parce que c'est là comme la loi de tout ce qui est conventionnel. Nous n'avons pas sous les yeux un assez grand nombre de statues royales pour suivre pas à pas cette progression de la convention, ce serait une longue et intéressante étude que nous recommandons aux Egyptologues qui travaillent avec tous les monuments sous les yeux. Cependant il suffira de jeter encore un coup d'œil sur une statue du second empire thébain, celle de Ramsès II au Musée de Boulaq pour sentir aussitôt les progrès de cette maladie de la convention.

Dans cette statue, le costume est resté le même, c'est toujours la

(1) On peut en donner aussi une explication plus matérielle. Les détails des yeux disparaissaient à la hauteur où ils étaient placés dans le colosse. Le globe de l'œil et les lignes des paupières, la cavité de l'orbite étaient seuls visibles des spectateurs. Voilà pourquoi les cils et les prunelles auraient été sacrifiés à la forme générale. Il y a, en effet, une interprétation matérialiste de l'œuvre d'art, comme il y en a une spiritualiste.

schenti et le *Klaft*. Le visage est gras, modelé, souriant, Ramsès est tout jeune et le sculpteur a bien su donner à sa statue l'aspect de la jeunesse. (1) Mais l'exagération outrée de la convention éclate dans la manière dont le corps a été traité. Ce n'est pas de la négligence, c'est de l'affectation, c'est la conséquence fatale de ces principes conventionnels acceptés par le sculpteur. Pour varier un peu ce type dont il avait reçu de ses ancêtres le galbe traditionnel, l'artiste ne pouvait faire autrement que de le pousser à l'extrême. Aussi les bras et les jambes sont-ils énormes; les jambes surtout ont quelque chose de lourd, ce sont de véritables colonnes, des piliers vraiment capables de soutenir le poids du pouvoir absolu. Les pieds et les mains sont également massifs, les doigts y sont à peine indiqués. Là, tout est voulu, tout est sacrifié à la masse, à l'impression générale, le sculpteur a désiré faire plus que grand, il a voulu faire quelque chose d'écrasant et il y a réussi. Les peuples qui se prosternaient dans la poussière devaient se sentir tout petits en rampant devant ces pieds informes, lourds comme des blocs détachés d'une montagne.

On peut être d'autant plus certain de l'exactitude de cette interprétation qu'à cette époque, l'Egyptien était parfaitement à même de sentir le charme d'une œuvre finie et dans toute sa perfection. Ce qui le prouve, c'est une statue du roi Ramsès II qu'on voit au Musée de Turin. Le roi y est représenté dans toute la magnificence de sa parure orientale, avec la robe sur les épaules, la longue schenti traînant jusqu'aux pieds, bien empesée et repassée, suivant la mode égyptienne. On peut admirer la finesse des mains et des pieds travaillés dans tous leurs détails et l'élégante noblesse des traits du visage. Seulement nous n'avons plus là le type idéal et national. C'est seulement un beau portrait, tel que l'Egypte a le secret d'en tailler dans le granit le plus dur.

Dans le galbe du colosse royal, dans cette figure entourée majestueusement du klaft aux plis rigides, l'Egyptien avait si bien reconnu le type idéal et national, qu'il prit cette tête pour la mêler à une combinaison qui est devenue comme la marque de fabrique du style égyptien. Le visage royal, encadré du klaft, présente quelque analogie avec la face et la crinière du lion. Ce roi des déserts était pour l'Egyptien le symbole du courage royal. D'après ce que nous avons vu sur le fétichisme, l'Egyptien ne pouvait faire un plus grand éloge au courage de son roi que de l'identifier en quelque sorte au lion, en joignant à la tête royale le corps du terrible félin.

Le Sphinx égyptien n'est donc que la représentation du roi divinisé

(1) On trouvera un dessin représentant cette statue dans l'œuvre de MM. G. Perrot et Chipiez.

par sa fusion avec l'animal. Les faces de ces monstres sont des portraits royaux. Cette combinaison est évidemment plus harmonieuse que celles où le corps de l'homme est couronné par une tête d'animal. Aussi le Grec a-t-il fait preuve d'un bon goût incontestable en choisissant le sphinx pour ses décorations de préférence à tous ces autres êtres hybrides et informes qui peuplent les parois des temples égyptiens.

Mais le génie grec se révèle surtout dans le choix heureux des éléments, le corps du poisson et de la femme pour la Néréïde, du serpent et de l'homme pour le géant, dans la fusion admirable des deux natures qui donnent aux Néréïdes et aux Hippocampes de Scopas quelque chose d'ondulé, d'indécis, comme les vagues de la mer où ils s'ébattent en nageant. On sait que Phidias affectionnait le Sphinx, mais il lui avait ajouté des ailes [1], et la signification symbolique de ce monstre avait

[1] Ces ailes étaient empruntées sans doute aux figures ailées de l'Assyrie. Cependant on trouve parmi les plus anciens monuments de l'art grec deux Sphinx sans ailes et par conséquent semblables à ceux d'Egypte. Ce sont : 1° Un Sphinx en terre cuite, sans ailes, trouvé en Béotie, et dont le style est celui de la plus ancienne céramique. 2° Un Sphinx représenté sur une gemme de l'île de Rhodes (Voyez Milchhœfer. *Die Anfänge der Kunst in Griechenland*, pp. 47 et 53) Peut-être aussi les ailes du Sphinx lui sont-elles venues de l'Assyrie et de l'Egypte, mais par analogie avec le cheval-ailé, avec Pégase et avec la Harpyie ailée, à tête de cheval, des vieilles gemmes des îles grecques. Or, le cheval ailé est inconnu à l'art religieux de l'Egypte et de l'Assyrie (le cheval ailé relevé dans Layard, *Niniveh*, II, p. 461, est purement décoratif et dû sans doute à l'influence de l'art persan), il ne se trouve chez lui qu'aux Indes et en Perse, et c'est de là qu'il est venu en Grèce, où il est moins étranger que le sphinx et la sirène et ces autres animaux composites du monde sémitique. D'un autre côté, il y avait déjà en Egypte quelques représentations du sphinx ailé, en sorte que l'on ne peut pas donner d'une façon absolue l'épithète d'*égyptien* au sphinx sans ailes. Notre Planche II *bis* C représente un sphinx égyptien ailé. On remarquera la forme absolument conventionnelle des ailes, la dentelure conventionnelle aussi du ventre de l'animal, veut sans doute indiquer les mamelles du monstre, en sorte que nous aurions là un second exemplaire du sphinx féminin en Egypte. D de la même planche, donne un Sphinx phénicien, la forme des ailes recourbées vers la tête et qui est spéciale à la Phénicie rappelle l'ornementation assyrienne. Sous la lettre B, nous avons fait dessiner un sphinx grec de la période archaïque. C'est une gemme qui représente Oedipe s'apprêtant à tuer le Sphinx. La lettre E représente un Sphinx grec parlant à Oedipe, ce dessin a été exécuté d'après une pâte du Musée Fol. On remarque dans ces deux spécimens la forme des ailes qui est devenue absolument naturelle et semblable à celle des oiseaux. C'est dans ces détails, dans cette observation de la nature que l'on reconnaît la marque du génie grec. Cette forme des ailes est aussi celle que Phidias avait adoptée pour ces Sphinx autant qu'on en peut juger par les fragments de la frise du Parthénon et les monnaies d'Elis qui représentent le Zeus Olympien. On observera encore dans E la pose assise du Sphinx et ce mouvement de la patte en avant familier aux animaux félins, mais qui rappelle aussi le geste de l'orateur. C'est une fine observation de l'artiste d'un

dû changer en s'installant chez un peuple démocrate. Les bras du Zeus Olympien étaient supportés par les Sphinx qui tenaient entre leurs pattes de jeunes Grecs, peut-être des thébains qu'ils avaient enlevés. Ces Sphinx étaient, d'après Overbeck, les symboles des décisions insondables de la divinité qui règne sur nos destinées, et les adolescents qu'ils tenaient entre leurs pattes devaient rappeler comment au milieu même de la vie et de la jeunesse nous sommes tout enveloppés par la mort (1). A la frise du Parthénon, Phidias avait aussi orné de Sphinx les bras du trône de Zeus, il en avait donc fait comme l'attribut inséparable du roi des dieux.

Des Grecs, le Sphinx est parvenu jusqu'aux temps modernes. Il y est devenu un sujet favori de décoration et comme la personnification du style égyptien.

mouvement pris sur le fait et qui sert à donner au Sphinx de Thèbes ce caractère de l'éloquence qui le rendait redoutable. Sous la lettre F, on trouvera un sphinx du beau style grec copié d'après une pâte du Musée Fol. Il faut observer dans cette belle composition la fusion de l'aile de l'oiseau et de l'épaule humaine, l'admirable harmonie de la combinaison des formes félines et de celles de la femme. C'est dans cette conception qui tend à donner même à ces êtres hybrides un organisme réel que réside la supériorité du génie grec. Dans ces figures du beau style grec, la conception n'est plus du tout celle de l'Egypte. Du sombre cycle de Demeter, le monstre a passé dans celui d'Aphrodite. Dans quelques figures de *la* Sphinx grecque, on remarque le *pothos ommatôn,* cette caresse du regard noyé dans le velours des cils et que les Grecs appelaient le regard humide d'Aphrodite. Ce caractère langoureux du terrible monstre amena les anciens à le comparer aux Hétaires. On attribuait à sa figure une vertu prophylactique et les dames du monde gréco-romain la faisaient broder sur le bord de leurs tuniques et de leurs voiles. Les lettres C et D de la Planche II *bis* sont également empruntées à l'œuvre de MM. G. Perrot et Chipiez.

(1) « Les Grecs avaient fait le mot *sphinx* du féminin. Le Sphinx à buste de femme est pourtant très rare en Egypte. Wilkinson n'en connaît qu'un qui représente la reine Mut-Neter de la dix-huitième dynastie. » (G. Perrot. L'*Egypte*, I, p. 732.)

Aussi Hérodote (II, 175) parlant des Sphinx, sculptés dans le temple d'Athéné, à Saïs, sur l'ordre d'Amasis, spécifie-t-il bien qu'il s'agit d'*Androsphinx*, c'est-à-dire de Sphinx masculins. Ailleurs (IV, 79) Hérodote raconte que le roi des Scythes Scylès, qui avait des mœurs grecques, s'était fait bâtir dans la ville de Borysthène une maison tout ornée de sphinx et de griffons en marbre blanc et où il célébrait en grand secret, à l'insu des Scythes, les Mystères de Dionysos (Bacchus). D'un côté, le Sphinx était donc en rapport avec les Mystères de Dionysos (Bacchus), qui correspond à son tour, selon la légende grecque et d'après Hérodote lui-même, à Osiris, le dieu de la Mort chez les Egyptiens. De l'autre, le Sphinx était en Grèce un des emblèmes de la Mort, et les Mystères de Bacchus ne sont pas non plus sans relations avec les choses de l'autre monde. Sans pouvoir rien préciser, on entrevoit vaguement que tout cela se rattachait à quelque mythe commun. L'étymologie la plus vraisemblable est toujours celle qui fait venir ce mot d'un verbe grec qui signifie *étrangler*. *La Sphinx grecque* — puisque tel est le genre de ce mot dans la langue d'Hérodote — voudrait donc dire : « *L'étrangleuse*, » épithète qui convient assez à une personnification de la Mort.

Avec le type du roi idéalisé, on peut donc reconnaître dans le Sphinx colossal la création la plus originale et la plus grandiose de l'Egypte, celle qui lui a survécu, celle qui devait depuis Oedipe jusqu'à nos jours poser à tous les peuples où elle allait s'installer son énigme insondable.

Il y a quelque chose d'étrange dans l'éternité de ce monstre qui s'impose aux nations de l'Occident sans qu'elles en comprennent le véritable sens, dans ce dieu royal né du fétichisme, dans cet être moitié roi et moitié lion, qui a déjà vu passer à ses pieds tant de divinités brisées et de dynasties éphémères.

En songeant aux milliers d'années, aux civilisations innombrables qu'il a vu tomber dans le néant, on se sent pénétré de cette mélancolie, de cette vague terreur qui saisit le Méphistophélès de Gœthe, lorsqu'au milieu du désert, dans la nuit de Walpürgis, en plein moyen-âge, il vit se dresser sous les rayons de la lune la masse énorme du Sphinx égyptien et qu'il vint en tremblant reposer sa tête brûlante sur sa toison de granit.

Le dieu vulgaire, le démon railleur, éphémère et sceptique du moyen-âge catholique, l'Ante-Christ s'arrêtant interdit devant le génie impassible et éternel de l'antiquité! Quel contraste! Gœthe et Victor Hugo savent seuls en trouver de pareils!

CHAPITRE XI

Le réalisme en Egypte. — Influence des convictions religieuses relatives à la mort sur la création des œuvres d'art.— Le double. — Statue de Nem-Hotep, maître de la garde-robe ou cuisinier du roi. — Les procédés techniques.

Si les dieux égyptiens n'ont inspiré que des types symboliques toujours semblables, si les rois ont été la cause des grands colosses idéalisés sur leurs trônes de granit, on peut dire que c'est surtout *la mort* qui, en Egypte, a été féconde en œuvres d'art les plus vivantes et les plus variées.

En religion, c'est la plus naïve, celle du *fétiche* qui a le plus longtemps résisté chez les Egyptiens, de même l'idée qu'ils se feront de l'autre vie sera la plus simple de toutes. Ils croiront qu'elle est à peu près semblable à la vie actuelle. Après la mort, l'âme, cet autre *lui-même* de l'homme, *le double,* comme l'appellent les Egyptiens, continue les occupations qu'il avait de son vivant.

Sa forme est aussi la même; seulement sa substance est plus légère, plus diaphane; *le double* ne marche pas, il flotte dans les airs, il glisse sur les prairies d'asphodèles, comme eût dit Homère..... En effet, il est à remarquer que les Grecs et la plupart des peuples de l'antiquité ont eu les mêmes conceptions avec quelques variantes seulement.

Dans l'Iliade, cette croyance se réflète dans la langue et le pronom *lui-même* que les linguistes appellent le pronom d'identité y désigne souvent l'homme tel qu'il était de son vivant, par opposition à l'âme immatérielle qui habite dans l'Hadès (1).

Cette idée du double est si naturelle qu'elle se retrouve chez presque tous les peuples de l'antiquité en Chine, en Egypte, en Grèce, en Italie.

Dans les pays de grandes plaines, où la population est agricole comme en Egypte, où l'homme se trouve souvent isolé, où il devient par ce fait même contemplatif, le double prend une intensité, une vie extraordinaire. L'homme solitaire en face d'un paysage à grandes lignes unifor-

(1) On trouvera tous les exemples de ce curieux usage de la langue d'Homère réunis dans ma brochure : Le *Pronom d'identité dans Homère, dans les poètes tragiques et chez les Doriens.* — Genève, 1880.

mes, toujours les mêmes, s'absorbe dans sa pensée et il lui donne comme un corps, il lui semble que sa réflexion n'est pas autre chose qu'un entretien de lui-même avec lui-même. Dans ces cerveaux enfantins, l'ombre nette et précise que le soleil découpe sur le sable du désert, cette silhouette noire qui se promène et tourne aux pieds du rêveur immobile, prend la réalité d'un autre être qui a sa vie propre et qui accompagne le corps partout et toujours sans se lasser. Ce sentiment de la dualité de l'être humain s'explique encore par mille autres phénomènes.

Nous voyons agir nos mains, notre corps, nos pieds, nous voyons tourner notre ombre, mais nous ne voyons pas notre visage ni notre tête, ces deux centres de notre être.

Nous sentons à l'intérieur de nous mille organes qui battent, qui agissent malgré nous, qui réclament impérieusement la nourriture et la boisson, c'est comme un autre être intérieur, un double auquel il faut obéir sous peine de mort. Songez encore à l'étonnement, à la terreur ou peut-être à la colère enfantine du premier homme qui se contempla dans le miroir d'une eau limpide, qui vit cet autre lui-même imitant avec une précision narquoise et irritante ses moindres mouvements. Pensez au vague effroi de celui qui entendit tout à coup l'écho répéter ses paroles exactement sans qu'il pût voir quel était ce second *lui-même* qui les prononçait. Joignez-y les hallucinations où l'on se voit double; les fièvres si fréquentes en Egypte, les rêves intenses où l'on se promène dans des pays inconnus, les mirages qui font surgir des déserts plats, des plages étranges semblables à des mondes d'outre-tombe et vous comprendrez d'où vient cette idée si tenace de la foi dans un second être, moins apparent que l'autre et continuant à exister après la mort.

Ce sentiment très net de la dualité du *moi* humain s'est maintenu jusque chez les modernes. Il a inspiré nos romanciers et nos poètes. Il suffit de rappeler le chapitre où Xavier de Maistre raconte les distractions de l'*autre* et de la *bête*. Et chacun de nous n'a-t-il pas son double ? Ne porte-t-il pas en lui-même ces deux volontés opposées qui prennent corps dans les œuvres des grands artistes, un Don Quichotte toujours rêveur, toujours idéaliste et à moitié fou et un Sancho Pansa toujours grossier, sensuel, terre à terre et réaliste? Voyez Don Juan et son valet.

Ou bien si vous voulez percevoir le sentiment de cette dualité à sa plus haute puissance prenez ce tragique poëme du Faust de Gœthe et suivez à travers leurs innombrables aventures ces deux natures qui se combattent et qui pourtant ne font qu'un être; l'une toujours savante, toujours philosophe, toujours pensive, délicate, scrupuleuse et platonicienne, l'autre toujours matérielle, toujours vulgaire, brutale et cyniquement ironique.

Quoi qu'il en soit l'ombre, le double qui, d'après les croyances des Egyptiens, erre ainsi dans les vagues pays de l'*au-delà* est si faible, si fragile à anéantir, qu'il lui faut pour résister à la dissolution complète un port certain et tranquille où il puisse venir reposer ses forces débiles, de la nourriture et des boissons fraîches pour le réconforter, enfin un corps semblable à celui qu'il avait pendant sa vie et auquel il puisse pour ainsi dire se cramponner.

Ce séjour où le double vient habiter, c'est le *mastaba*, nom donné par les Arabes qui travaillaient aux fouilles de Memphis sous les ordres de Mariette, à ces édifices de peu de hauteur que les anciens Egyptiens appelaient la demeure du double ou *la maison du mort*. Le mot *mastaba* veut dire : un *banc*, et il a été appliqué par les Arabes à ces édicules parce que leur forme ressemble à ces sofas arrondis que l'on voit dans toutes les cours orientales. La mastaba est un petit édifice couvert et à quatre murs percés d'une porte sur la face qui regarde l'Orient. Cette ouverture donne accès dans une première chambre au fond de laquelle se trouve une stèle ou grande plaque en pierre calcaire ou en granit, qui porte le nom du mort et l'inscription funéraire. C'est devant la stèle que les parents du trépassé se réunissent, c'est devant elle que les prêtres officient, que l'on brûle l'encens, que l'on dépose les pains destinés à nourrir le mort.

Dans cette paroi du fond où se trouve la stèle on aperçoit un ou plusieurs trous oblongs si petits qu'on ne peut y introduire la main qu'avec peine. C'est la porte du *serdab*, mot qui, en arabe, signifie : *corridor*. En effet, derrière la chambre de réception où le mort reçoit ses visites, les tombes égyptiennes ont un double fond, une sorte de réduit en maçonnerie à parois étroites et très hautes. Le serdab est inaccessible aux vivants, le mort est censé communiquer avec ses parents, respirer les parfums, entrer dans la chambre par les trous oblongs que nous avons décrits.

Dans le serdab, à l'abri de toute profanation, séjournent des statues et des bas-reliefs qui ne sont pas autre chose que des portraits aussi fidèles, aussi réels que possible du mort tel qu'il existait pendant sa vie. Car il faut que le revenant les reconnaisse et que si la momie vient à disparaître, il les confonde avec elle et les prenne pour son corps. C'est là l'une des origines du *réalisme* dans l'art égyptien.

Enfin dans le grand axe du *mastaba* [1] s'ouvre un puits dont la profondeur est de douze à vingt pieds. Il s'enfonce en terre perpendicu-

[1] On trouvera le plan et la coupe d'un mastaba dans l'œuvre de MM. G. Perrot et Chipiez : *Histoire de l'Art*, etc. *L'Egypte*. Tome I, p. 183.

lairement et se termine par un couloir très étroit fermé par une dalle et qui ouvre à son tour un caveau horizontal bâti parallèlement à la chambre supérieure du *mastuba*.

Derrière tous ces murs, ces dalles, ces couloirs, ces verroux de la précaution, repose enfin la mômie dans son sarcophage rectangulaire en granit ou en calcaire fin tout sculpté. Le couvercle de ce sarcophage est rivé à la cuve et les rainures sont enduites de ciment. C'est à l'abri de tous ces obstacles que dorment les bourgeois égyptiens contemporains des Pharaons. Il n'est pas rare qu'on exhume de ces *mastuba* de grandes dames égyptiennes encore presque aussi belles qu'au temps où elles faisaient le charme et la gloire des harems royaux quelques 2000 ans avant notre ère!

Dans un voyage qu'il fit en 1826, Pasalacqua se vante d'avoir déshabillé la mômie d'une beauté contemporaine de Ramsès II. « Sa chevelure, dit-il, la rotondité et la surprenante régularité de ses formes me prouvèrent au premier coup d'œil qu'elle était une beauté de son temps, descendue au tombeau à la fleur de son âge. » Et il ajoute : « La particularité des belles proportions de cette dame et sa parfaite conservation avaient tellement frappé les Arabes mêmes, qu'ils la déterrèrent à plusieurs reprises pour la faire voir à leurs femmes et à leurs voisins. »

Voilà pour ceux qui aiment les originalités, et si quelque grande actrice de notre siècle si excentrique voulait se coiffer, se parer, se teindre le corps, la figure, les ongles des mains et des pieds avec du henné exactement à la mode de l'an 3000 avant notre Seigneur, elle pourrait réaliser ce désir facilement en se rendant sur les bords du Nil. Elle y trouverait des modèles intacts de la plus grande véracité. C'est une idée qui pourrait tenter Sarah Bernhardt elle-même. Quelle gentille pantomime on pourrait bâtir pour elle sous ce titre : « *La mômie qui marche.* »

Seulement je ne lui conseillerais pas d'imiter son modèle jusque dans cette odeur de naphte et de goudron qui s'exhale des linges des dames égyptiennes vieilles de six mille ans.

Dans l'ancienne Egypte, une des principales préoccupations des vivants c'était donc d'assurer l'existence de leur ombre, de leur âme, après la mort. Mais ce pont, ce trait-d'union qui rattache la rive d'au-delà du tombeau à la vie présente, c'est d'abord la conservation du corps sous la forme de la mômie. Les inscriptions funéraires témoignent par milliers de ce perpétuel souci des bourgeois égyptiens. Ils croyaient que *leur double*, leur ombre, leur esprit, leur revenant — comme l'appellent encore nos nourrices — pourrait se réunir un jour aux chairs conservées et reconstituer ainsi l'unité primitive du corps. Un texte funéraire égyptien s'adresse à la mômie et lui crie : « Ressuscite dans To-deser (la terre

sainte, région où se prépare le renouvellement), mômie auguste qui es dans le cercueil. Tes substances et tes os sont réunis à leur chair et tes chairs réunies à leur place; ta tête est à toi réunie sur ton cou, ton cœur[1] est à toi. » Ailleurs la mômie supplie les dieux : « Que ne me morde pas la terre! Que ne me mange pas le sol! » — et ce cri de terreur qui nous arrive d'une tombe fermée depuis deux ou trois mille ans n'a-t-il pas de quoi faire frissonner? Aussi la mômie ne suffisait-elle pas toujours à rassurer les esprits. D'ailleurs on n'arriva pas du premier coup à la perfection dans l'art d'embaumer le cadavre. Il fallait donc créer une autre image de l'être vivant, ce fut la statue en bois ou en calcaire fin. Mais cette statue, on dut la faire aussi semblable que possible au corps du trépassé lorsqu'il vivait, il fallut lui donner l'aspect de la vie, la costumer et la parer comme le modèle vivant.

Surtout il fallut que le visage fût un *portrait* fidèle du défunt, parce que *le double*, le revenant devait adopter la statue et la confondre avec son corps si la mômie venait à lui faire défaut. Aussi la sculpure égyptienne fut-elle avant tout *réaliste*.

De plus, sous l'influence de ces superstitions, elle prit immédiatement le pas sur les autres arts. Elle se développa et atteignit presque à la perfection longtemps avant la peinture et l'architecture. Cet art atteint à son apogée déjà sous l'Ancien Empire, et si l'on a tant méconnu l'art égyptien avant 1830, c'est qu'avant les fouilles de Mariette, on ne connaissait guère que les œuvres du premier et du second empire thébain qui commencent déjà la décadence.

Cet art égyptien étant contemporain de ces croyances naïves sur la mort, on comprend que ce fut *l'autre vie* qui préoccupa les artistes. En Grèce, le même souci n'est pas aussi intense. On y trouve bien des bas-reliefs funéraires, mais le sculpteur grec travaille avant tout pour les héros, pour les dieux et pour les vivants. L'Egyptien travaille pour *les morts*..

Ses chefs-d'œuvre, comme le Scribe du Louvre, par exemple, sont destinés non pas à orner des places publiques, mais à habiter un tombeau, un *serdab* mystérieux.

[1] Le cœur n'est pas ici mentionné sans intention. Il jouait un grand rôle dans les mythes égyptiens qui se rapportent à la résurrection. On le représentait dans les tombeaux sous la forme d'un Scarabée. « Par le texte qui est gravé sur le plat (Chapitre XXX du *Rituel*), dit Mariette, les scarabées de ce genre se rapportent au cœur du défunt dont ils tiennent la place; par leur nature même, ils sont le symbole de la résurrection Osiris, revivifié par les chants de sa divine épouse, renaît à la vie éternelle; dans son cœur est déposé le germe vital; c'est aussi son cœur qui le premier va s'animer au souffle de la déesse. »

Stimulé par le fouet angoissant de la superstition, l'artiste égyptien fit des prodiges, mais dans un seul genre, dans le portrait. Il fallait avant tout que le double, l'ombre se reconnût dans la statue. Les scribes, les généraux, les architectes, les bourgeois de Memphis posaient de leur vivant devant l'artiste qui s'appliquait avant tout à les copier tels qu'ils étaient.

Ce sculpteur de l'an 3000 à 2000 avant notre ère travaillait donc d'après nature. La superstition qui le tenait, excluait, en outre, de son âme toute conception idéale. Il ne voulait pas les faire plus beaux que la réalité — comme c'était l'intention du Grec qui travaillait dans le marbre ses athlètes vainqueurs aux jeux olympiques — l'Egyptien copiait ses modèles avec tous leurs défauts.

Si ses bourgeois étaient laids, il les faisait laids, s'ils étaient trop gras, la statue devenait obèse, s'ils étaient, au contraire, trop maigres, l'image était efflanquée, sous ses doigts il les modelait tour à tour bossus ou droits, cambrés ou boiteux, jeunes ou vieux. C'est une vraie danse macabre en pierre calcaire.

Il y a même dans la collection de Mariette jusqu'à des nains. Nem-hotep, qui fut un grand personnage de son temps, qui fut en l'an 2000 avant notre ère environ cuisinier du roi, chef des parfums ou tailleur et maître de la garde-robe, Nem-hotep qui eut à Sakkarah une des plus belles tombes de la nécropole, Nem-hotep qui fut sans doute un favori du roi, du fils du Soleil, était nain, cambré et ventru. C'est Mariette qui, dans une de ses fouilles, a remis au jour ce petit monstre.

L'artiste, le pauvre sculpteur — car ils occupaient un rang inférieur dans la société — l'esclave peut-être qui a taillé cette effigie s'est, sans s'en douter, cruellement vengé du riche bourgeois. Après trois ou quatre mille ans, Nem-hotep est là exposé aux rires de tous les curieux qui visitent le Musée de Boulaq : il est là bien en vue dodelinant sa graisse sur ses mollets flasques et trop gras, il est là avec son gros ventre d'hydropique, avec sa poitrine pendante aux replis huileux, avec ses bras tordus, rudimentaires, presque informes, comme des nageoires de poisson ; il est là ce dolichocéphale avec sa tête énorme, son sourire bénévole et malin tout à la fois, son expression fallotte moitié riante, moitié malheureuse, et son nez nasillard de brocanteur [1].

Grâce à Mariette, il est mieux conservé et il durera plus longtemps que ces êtres difformes qui se gonflent lentement d'alcool, dans des bocaux verts, derrière les vitrines des pharmaciens de province. Et pour comble de disgrâce Nem-Hotep a posé presque nu : sans doute, parce que c'était la

[1] Voyez la planche VI, A. Le portrait de Nem-hotep présente quelques analogies fortuites avec Phtah, le dieu-embryon des Egyptiens. Seulement Phtah est entièrement nu.

mode, ou pour être plus sûr que son double, son fantôme pourrait le reconnaître dans ce portrait après sa mort. Il n'a que la *schenti*, une sorte de pagne autour des reins. Cependant lorsqu'il contempla cette petite monstruosité, sortie de ses mains, l'artiste égyptien n'eut sans doute pas cette malicieuse satisfaction qu'Henri Heine décrit dans ses *Lettres*, avec sa verve diabolique, cet orgueil qu'il éprouvait lorsqu'il avait réussi dans ses écrits la silhouette d'un de ces bourgeois qui l'écrasaient de leur opulence, et qui, tout en le méprisant, posaient devant lui sans s'en douter, lorsqu'il sentait qu'il les avait enfin attrapés et livrés pour toujours à l'éclat de rire de la postérité avec tous leurs défauts, leurs petits travers, leur vanité bête et leurs ridicules. Ce fut sans doute un tout autre sentiment qui anima le sculpteur égyptien : car ce chef-d'œuvre de réalisme qu'il venait de tailler devait disparaître dans les sombres profondeurs du tombeau, d'où, pensait-il, il ne devait plus ressortir. Mais tout dénote dans cette effigie l'œuvre d'un homme consciencieux, amoureux de sa tâche pour elle-même, travaillant à rendre son modèle jusque dans les plus infimes détails. On peut être sûr qu'il a savouré lentement le plaisir d'exercer sa force et son talent à copier d'après nature ce ramassis de laideurs.

C'est égal : la logique des choses avait bien dit au riche bourgeois de Memphis ou de Thèbes : « Malgré toutes les précautions, le temps viendra à bout de ta momie; tes chairs s'en iront en morceaux, puis en poussière; il ne restera de toi qu'un squelette détraqué, hideusement recouvert d'une peau desséchée, laissant percer les os de tous côtés : si tu te voyais tel que tu seras un jour, tu te ferais peur à toi-même! » Mais elle ne lui avait pas dit : « Trois ou quatre mille ans après ta mort un archéologue te tirera de l'oubli : il exposera dans un musée, aux yeux de tous, ta désopilante nudité ; tu auras enfin cette sublime honte d'apprendre, par ton effigie, aux peuples futurs, jusqu'à quel degré de laideur physique peut tomber une bourgeoisie abâtardie, efféminée par la sécurité des richesses et servie pendant des siècles par des mains d'esclaves! » (1)

Comme ces statues doivent disparaître pour l'éternité dans les profondeurs du tombeau, le sculpteur égyptien ne travaille pas pour la galerie, il ne cherche pas à produire un certain effet, il veut avant tout trouver l'exacte ressemblance. Cette préoccupation se révèle dans des procédés techniques complètement étrangers à la Grèce. Il suffira de les exposer pour faire immédiatement comprendre leur importance et ce qu'ils ont

(1) Combien nous sommes loin avec Nem-hotep des plus vieilles statues grecques qui représentent des athlètes, des hommes au corps exercé, habitués à compter sur eux-mêmes!

de singulier pour nous. En effet, nous avons été formés à l'école classique qui néglige la réalité anxieuse des détails, et nous n'imaginerions pas qu'on pût traiter une statue avec les procédés qu'on emploie pour la fabrication des poupées. Or, c'était là que devait conduire la tendance au réalisme chez les Egyptiens. Ces procédés nous frapperont surtout dans la statue de bois, celle qui a dû la première être employée grâce à la facilité de travail qu'offre cette matière. Lorsque la tête, le tronc et les jambes de l'effigie avaient été taillés dans le bois de sycomore ou d'acacia, lorsque les bras avaient été rapportés, lorsque le sculpteur se trouvait en face du squelette de sa statue, il songeait encore, dans sa conception naïve et enfantine, à lui faire une peau. C'est-à-dire qu'il cachait toutes les sutures en couvrant son œuvre d'une toile fine que l'on collait au bois de manière à obtenir une adhérence parfaite. Le tout était encore couvert de plâtre : le ciseau y donnait quelques touches et le pinceau colorait les hommes en brun-rouge [1]. Quant aux dames, on les couvrait d'un ton jaune clair, sans doute parce que leur chair passait pour être plus délicate et moins rougie par le soleil. Il est inutile d'insister sur tout ce qu'il y a de puéril dans ce procédé. Il me semble que c'est ici le lieu de rappeler que jamais la statuaire grecque ne s'est abaissée à de pareils moyens. Si elle a emprunté à l'Egypte quelques procédés techniques, ce ne sont du moins pas ceux-là. Il est vrai que nous n'avons aucune statue en bois parvenue de l'Ancienne Grèce jusqu'à nous dans un état de conservation qui nous permette de juger de sa facture, mais on n'a pas jusqu'à présent pu prouver l'existence de traces de couleur sur le nu des statues grecques en marbre, tandis que les portraits en pierre calcaire des Egyptiens sont tous colorés. Il est vrai que le Grec avait son beau marbre de Paros, inconnu aux Egyptiens, et éveillant chez celui qui le travaillait le sentiment d'une chair divine. En cela le Grec a été, comme en tant d'autres choses, l'enfant gâté de la nature : mais, dans toutes ses œuvres de sculpture, c'est la forme qui l'inspire, c'est la recherche d'un idéal en dehors de toute préoccupation de la couleur et des détails réels.

Le Grec est tout entier absorbé par la tâche de rendre la forme idéale, les grandes lignes du corps humain ; les détails, les ornements et le costume lui-même ne sont ajoutés à la forme que pour la mettre en valeur, pour la rehausser davantage ou la détacher comme une silhouette claire sur un fond sombre. L'Egyptien, avec ses procédés naïfs, tendant à imiter la nature avec un soin anxieux, poursuit donc un but complète-

[1] Cette couleur n'était cependant pas poussée à ce point qu'on pût y voir une imitation de la couleur réelle de la chair. La teinte est toujours conventionnelle et uniforme, les nuances ne sont pas rompues. Cependant cet appel à la polychromie devait nuire à la pureté de la forme.

ment étranger à la conception même, au génie du peuple hellène. Or, c'est précisément dans cette copie exacte de la réalité que l'Egyptien excelle.

C'est dans la statue-portrait qu'il atteint parfois, comme dans le Scribe au Musée du Louvre, à une perfection admirable. Ce qui achèvera de donner une vie singulière, presque effrayante même à ces portraits des morts, c'est la manière dont l'œil est traité. Cet organe, dans la statue du Scribe au Louvre, a l'éclat d'un œil naturel. Il semble, dit G. Perrot, qu'il nous suit des yeux : mais cet effet a été obtenu par un procédé purement artificiel. Voici, d'après De Rougé, la description de cette combinaison : « Dans un morceau de quartz blanc opaque est incrustée une prunelle de cristal de roche bien transparent, au centre de laquelle est planté un petit bouton métallique. Tout l'œil est enchâssé dans une feuille de bronze qui remplace les paupières et les cils. » Or, de pareils procédés ne sont pas encore de l'art, ils rappellent la fabrique plus encore que l'effort artistique. Ils ne sont excusables que là où ils contribuent à former des chefs-d'œuvre, comme le Scribe accroupi.

Mais pour la plupart de ces statues égyptiennes en bois et en pierre, lorsqu'elles étaient neuves, elles devaient, grâce à l'éclat de leurs costumes et de leurs yeux, grâce au fard dont elles étaient recouvertes, exclure toute idée s'élevant au-dessus du terre-à-terre quotidien. Elles n'étaient d'ailleurs pas faites pour être contemplées par les vivants, pour élever leur esprit et leurs cœurs vers les dieux et les héros, elles étaient destinées à disparaître dans les profondeurs du *serdab* funéraire. Tout ce qu'on demandait à ces statues c'était d'être acceptées par *le double,* après la mort, comme une copie exacte de son corps tel qu'il était pendant sa vie terrestre.

CHAPITRE XII

Deux portraits réalistes : le Scribe du Louvre et le Socrate du musée de Naples. — Différence des procédés. — Anatomie du Scribe comparée à celle des plus vieilles statues grecques. — Apollon de Tenea.

Maintenant que nous connaissons le but poursuivi et les moyens employés, approchons-nous de l'œuvre elle-même. Nous prendrons comme exemples les chefs-d'œuvre de l'art égyptien qui remontent à l'Ancien Empire et qui sont, par conséquent, antérieurs de 2000 ans environ à la plus vieille statue grecque que nous puissions étudier, celle de l'Apollon de Tenea [1].

La statue du scribe accroupi occupe la place d'honneur au centre de la salle dite : *Salle civile,* au premier étage du Louvre. Elle a été trouvée en Egypte par Mariette-Bey, au cours des fouilles du Serapéum, dans la tombe de Skhem-Ka, avec d'autres figures du même style, qui n'ont pas tout à fait le même mérite : on la croit de la cinquième ou de la sixième dynastie.

Le scribe est représenté presque entièrement nu et vêtu seulement du pagne étroit autour des reins. Il est accroupi, les jambes croisées : sur ses cuisses vigoureuses et ses mollets musclés, il a déroulé le papyrus dont il tient l'extrémité de la main gauche, tandis que sa main droite toute prête à écrire saisit le rapide *Kalem.* L'œil fixe, brillant et levé vers l'interlocuteur, la bouche aux lèvres minces bordées d'un imperceptible sourire, mais étroitement closes comme celles d'un serviteur discret, la joue maigre, collée aux os, le menton osseux projeté en avant, les narines légèrement dilatées, l'oreille et les muscles du cou tendus par l'effort auditif, le scribe attend le décret du roi, du gouverneur ou du juge. Tout en employant les procédés du réalisme, tout en donnant à la chair une couleur de brun-rouge, en incrustant le blanc des yeux avec du quartz opaque, la prunelle avec du cristal de roche transparent rehaussée d'un bouton métallique qui leur prête l'éclat naturel, le sculpteur qui a taillé

[1] L'Apollon de Thera et celui d'Orchomenos sont encore antérieurs au dieu de Tenea ; mais ils sont trop mutilés. Nous prenons ici l'Apollon de Tenea comme le type du vieux style grec archaïque : il servira de base à nos comparaisons.

ce chef-d'œuvre s'est élevé au-dessus du terre à terre habituel de ces portraits égyptiens: il a voulu que notre esprit en le contemplant ne s'arrêtât pas à l'apparence extérieure, mais qu'il comprît aussi l'idée qui anime le scribe. En le voyant, on sent qu'il est tout entier concentré dans sa faculté d'audition et d'attention. Tout son être est suspendu aux lèvres de celui qui va dicter la loi ou les commandements.

C'est par ce côté *spirituel*, pour ainsi dire, que le scribe nous attire et nous fascine, bien plus encore que par la réalité de son apparence. Nous y revenons souvent, nous aimons à nous arrêter, à rêver devant lui, parce que nous saisissons la pensée qui l'obsède, parce qu'il se dégage de toute cette figure, malgré toutes ses réalités et grâce à leur perfection, quelque chose qui est au-dessus d'une simple copie exacte et fidèle de la nature, quelque chose qui met l'art au-dessus des simples procédés techniques, quelque chose qui tient à l'idée, qui élève l'âme et lui fait entrevoir l'idéal.

Et cependant, malgré la vivacité de cette impression, ce serait être profondément injuste envers les Grecs que de dire qu'ils n'ont jamais rien fait d'aussi vivant que ce portrait égyptien, et cela parce qu'ils ont tout d'abord adopté le parti de renoncer à rendre la chaleur et l'éclat de l'œil. Il est vrai que les véritables chefs-d'œuvre de l'art grec sont en dehors et au-dessus du portrait, mais nous trouverons dans l'école réaliste grecque, appartenant au commencement de la décadence de cet art, des portraits animés d'une vie, d'une expression aussi puissante, vigoureuse, tangible que celui du scribe, seulement les moyens employés par les Grecs ne sont pas les mêmes.

Parmi les types réalistes de l'école grecque on peut citer les bustes de Socrate et d'Esope. Esope n'a jamais existé et Socrate n'a peut-être jamais posé de son vivant devant les artistes qui ont taillé son effigie, mais les sculpteurs ont choisi dans le monde des réalités qui les entouraient, les laideurs qui leur paraissaient le mieux convenir aux descriptions traditionnelles pour Esope, aux récits de Platon et de Xénophon en ce qui concerne Socrate. Cependant ils ont fait avec ces combinaisons moitié réelles, moitié idéalistes, des portraits aussi vivants, aussi étranges par l'impression qu'ils laissent sur notre âme que ce portrait du scribe tant vanté. Mais les procédés sont tout différents.

Voyez le buste de Socrate qui est au Musée de Naples [1]. L'œil n'a pas de prunelle, il n'est ni peint, ni incrusté de métal, et cependant il a un regard qui est expressif, doux, bénévole et malin à la fois.

Tout cela a été exprimé sans aucun moyen artificiel, sans l'aide du

[1] Cfr. la Planche VIII, qui représente ce buste.

pinceau, de la couleur ou du métal, par la perfection de la forme seule, débarrassée de tout autre moyen d'action. Ce qui fait l'expression de cet œil, c'est la profondeur de l'orbite, c'est l'ironie qui va se nicher et rire dans ces petits plis au coin des paupières, c'est la hardiesse de l'arcade sourcillière, c'est l'énergie qui réside dans les deux plis profonds accusés au-dessus du nez camard. En les voyant, on comprend que ces deux plis en se rapprochant donneront à ces yeux ce regard de taureau tant vanté par Platon et à cette laideur cette puissance terrible qui, à la bataille de Délion, faisait hésiter les Béotiens intimidés. Dans le reste de la figure, ce qui achève d'attirer l'attention, de frapper par la réalité de la vie qu'elle possède, c'est la forme du nez, c'est le pli de la bouche, c'est le sourire, le relief des lèvres, tout ce qu'il y a de naturel, de vu, dans ce crâne chauve, dans les quelques cheveux qu'il a conservés négligemment épars et dans la perfection avec laquelle chaque boucle de la barbe a été ciselée, détachée et comme percée à jour.

C'est donc par la seule puissance de la forme, en dehors de toute couleur naturelle, de tout procédé artificiel, que cette figure de Socrate s'anime, sourit et s'enflamme de l'étincelle de la vie. Elle éveille, malgré toute la laideur de ses traits, une idée d'un ordre plus élevé que celle qui nous frappait à la vue du scribe. Nous éprouvons le sentiment de l'énorme difficulté vaincue par le génie grec, de ce triomphe de la forme exprimant tout ce qu'elle veut et rien que ce qu'elle veut, sans aucun de ces secours mesquins, de ces emprunts faits à la fabrique, à la peinture ou à la bijouterie. Enfin si la chair du Socrate n'a pas la couleur de la vie, elle n'y perd rien. Les joues si naturellement modelées de ce visage ont été taillées dans ce beau marbre grec, qui jaunit en vieillissant, qui prend les couleurs nacrées et les reflets d'une peau de satin, ce marbre que la nature a donné à l'artiste grec comme le plus riche de tous ses présents, ce marbre *qui est la chair idéale* et qui était inconnu aux Egyptiens.

Maintenant que nous avons cherché à faire en quelque sorte la psychologie de cette physionomie du scribe, considérons l'anatomie des formes. Vous admirerez les proportions naturelles de la tête et du tronc, la fermeté du cou et de la ligne des clavicules osseuses qui court sous la peau. Vous serez frappé de ces épaules qui, bien qu'elles soient carrées, n'ont rien de raide, rien de ces formes géométriques des autres statues égyptiennes. Il faut remarquer encore l'ampleur de la musculature des cuisses, des genoux et du haut du mollet, la finesse osseuse de ces longues mains d'écrivain. Quant aux bras, ils s'écartent légèrement du tronc et tombent sans effort ; ils ne sont nullement soudés au corps : ils n'ont donc pas ce caractère de raideur que quelques-uns prennent pour la marque de fabrique du style égyptien. Ces bras sont bien naturels, quoique

un peu maigres, et l'on s'attend à voir la main et le bras droit courir rapides et de droite à gauche, sous la dictée du maître.

Il est évident que sous ce rapport purement technique, la vue d'une pareille statue a dû être, à l'époque archaïque, toute une révélation pour les artistes grecs et que l'effort tenté par le légendaire Dédale pour ouvrir à la lumière les yeux des statues grecques, détacher leurs membres du tronc et leur donner l'animation et la vie, perd beaucoup de son originalité et de sa valeur, si ce maître ou ceux que son nom personnifie, ont eu sous les yeux de pareils modèles.

Cependant, même dans cette musculature, il y a quelque chose qui est particulier à l'Egypte, quelque chose que nous ne retrouverons pas dans la plus vieille statue de l'art grec encore dans l'enfance et commençant seulement à bégayer. C'est que le pied et toute la cheville de notre scribe, depuis le milieu du mollet environ, sont absolument informes. Ils ne sont pas seulement négligés, ils ne sont pas seulement sacrifiés, ils sont déformés comme avec intention, ils ont l'aspect d'un ornement, d'un pied de chaise ou de table. Peut-être y a-t-il là l'intention de donner plus de solidité, plus d'impassibilité à la pose du scribe, ses genoux et ses cuisses prennent ainsi l'aspect d'une table où le papyrus et les mains actives reposent commodément. Peut-être le sculpteur a-t-il craint qu'en détaillant le pied, il ne détournât l'attention du spectateur de l'action si vive dans le haut du corps. Mais je crois plutôt qu'il a été rebuté par la difficulté de tailler dans le détail ces pieds croisés sous les mollets. Ce qui l'a arrêté, c'est très probablement l'impossibilité où il était de rendre ce pied vu en *raccourci*, comme l'exigeait la pose du scribe. En effet, les Egyptiens n'ont pas connu la perspective et le raccourci est un des effets de la perspective.

On peut être sûr qu'un sculpteur grec eût compris sa tâche tout autrement; il eût précisément cherché à rendre les détails anatomiques du pied placé dans cette situation difficile [1]. Ce détail l'eût intéressé davantage encore que les grandes surfaces et les masses du corps. Notre scribe marque le plus haut point, l'apogée de l'art égyptien, et cependant quelle différence entre ce pied égyptien et celui de l'Apollon de Tenea [2], du premier effort de l'art grec encore archaïque et enfantin. Mettez ces deux pieds l'un à côté de l'autre et celui du scribe vous paraîtrait informe, en comparaison de ces doigts, de ces orteils, de cette cheville si fins et si déliés de l'Apollon de Tenea. De tels rapprochements font comprendre mieux que de longues théories la nature des rapports de l'Egypte et de la

(1) Voyez le pied de la Méduse dans le bas-relief de Sélinonte, pl. X, A.

(2) Voyez la Pl. IX qui représente cet Apollon et comparez sa description, p 112.

Grèce. Si le sculpteur grec a emprunté peut-être la liberté des mouvements des bras et des jambes aux statues de l'Egypte, il est certain qu'il n'a pas suivi son modèle dans le détail, puisque ce sont précisément ces articulations négligées par l'Egyptien, qui attirent et fixent l'attention du Grec.

C'est que ce dernier a, même à l'époque archaïque, comme une intuition des fonctions de l'organisme. Les jeux de la palestre grecque, qui sont toute sa gloire et son plus grand plaisir, lui ont fait saisir la valeur de chaque partie du corps. Il sent qu'un pied difforme comme celui du scribe ne peut pas marcher et il porte toute son attention sur les articulations des pieds, des mains, des coudes, il exagère leurs muscles et leur délicatesse, parce qu'il en saisit déjà le fonctionnement. Sa pensée philosophique s'élève plus haut que celle de l'Egyptien et il comprend que le mouvement, la vie d'une statue dépendent de leurs causes qui sont les muscles et tous les organes du corps. C'est dans cette recherche de la cause que sa manière de voir est supérieure à celle de l'Egyptien.

En dehors du domaine de la plastique, il en existe un exemple frappant. Avant l'arrivée d'Hérodote en Egypte, jamais les prêtres égyptiens n'avaient songé à se demander d'où pouvaient provenir les crues et les baisses subites du Nil, ce phénomène si important pour la vie sociale de leur pays. Mais l'historien grec, après avoir constaté que tout le pays est un présent du fleuve, cherche la cause de ce phénomène. Il s'étonne de ce que, au contraire de tous les autres fleuves, le Nil est bas durant l'hiver et haut en été, et il en donne une explication vraisemblable, puisée dans l'observation de la nature et non plus empruntée à des légendes ou à des récits surnaturels.

Cette recherche constante de la cause, cet esprit spéculatif qui va plus loin que la simple contemplation des formes extérieures donnera à l'art grec une vigueur, une énergie, une vie absolument inconnue aux Egyptiens.

Lorsque le sculpteur grec voit un beau bras, une belle jambe, il ne se contente pas seulement d'en copier la forme générale, le modelé des grandes masses, comme nous l'avons vu faire à l'Egyptien ; le Grec leur donne encore des muscles, il travaille les articulations, il détaille avec précision les doigts des mains et des pieds et il assouplit leurs phalanges, parce qu'il veut que ce bras puisse agir, que cette jambe puisse marcher. Il sent que la matière morte ne produira l'illusion de la vie qu'à la condition d'en posséder tous les organes. C'est pourquoi, dès qu'il aura passé la période archaïque des premiers tâtonnements de l'art, il lèvera légèrement le talon du pied qui est en arrière dans la statue en marche;

tandis que le sculpteur égyptien n'aura jamais cette idée. Les deux pieds de ses statues, qu'elles représentent des personnages en marche ou au repos, seront toujours soudés au sol sur toute la largeur de leur plante.

Ces différences anatomiques qui paraissent si minimes, ont une importance énorme. En les analysant, on comprend qu'il se dégage de la statue grecque une autre philosophie que celle qui a présidé à la création de l'œuvre égyptienne.

CHAPITRE XIII

Comment il se fait qu'on peut comparer une statue du beau style égyptien à une statue grecque archaïque. — Encore l'Apollon de Tenea : sa description. — Résumé de tous les contrastes constatés jusqu'ici dans les procédés des deux peuples.

La statue du scribe est un chef-d'œuvre de l'art égyptien arrivé à son apogée. En ce sens, elle marque une époque de la civilisation plus rapprochée de la nôtre, malgré l'énorme distance des dates, que celle de l'Apollon de Tenea. C'est-à-dire que nous comprenons mieux le charme de la statue du scribe que les beautés de cet Apollon. Le scribe plairait au plus profane des modernes en fait d'art, tandis que l'Apollon le ferait sourire ou le laisserait indifférent. Mais c'est que l'Apollon marque la première étape de l'art grec, le commencement de sa marche encore indécise vers l'idéal. Il n'est donc pas ridicule ni déplacé de le comparer au scribe. D'abord parce que l'Apollon représente le type de la plus ancienne statue grecque, celle qui, par la date, se rapproche le plus du monde égyptien (1). Ensuite, c'est de cette statue-là et de ses pareilles qu'on a l'habitude de dire *qu'elles ont quelque chose d'égyptien.* Enfin il est intéressant de prendre ainsi sur le fait les premiers procédés de l'art grec à son enfance et de les comparer à l'un de ces modèles égyptiens que son auteur a peut-être eu sous les yeux.

Cependant, nous avons peu à peu fait le tour des trois catégories d'œuvres égyptiennes, et toutes les fois que nous avons rapproché notre Apollon soit d'une statue d'Ammon, soit de celle des rois idéalisés, soit de celle des simples particuliers, nous avons constaté une différence. Il importe donc de résumer nos impressions et de rechercher en quoi peuvent bien consister ces prétendues ressemblances, ces analogies, ce je ne sais quoi qu'on se plaît à nommer le caractère égyptien des plus anciennes statues grecques. Serait-ce la rigidité des membres ? Mais nous avons vu que toutes les statues égyptiennes ne sont pas rigides. Ce caractère ne se retrouve qu'à la période archaïque dans ces statues où l'Egyptien n'a

(1) J'ai déjà dit que l'Apollon de Thera et celui d'Orchomenos sont antérieurs, mais trop mutilés pour servir de bases à notre analyse.

pas su ou n'a pas voulu s'élever à la représentation d'un mouvement souple et délié. C'est donc le plus souvent une impuissance et non pas une intention du maître de ces œuvres qui se révèle dans cette apparence. Du reste, les membres de l'Apollon sont plutôt gauches et empêchés que rigides. Il s'y joint le désir du sculpteur de donner à son dieu l'apparence de la vigueur et surtout de la *fermeté*.

L'Apollon de Tenea a été trouvé sur l'emplacement de cette ville consacrée à Apollon. Il se trouve aujourd'hui à la Glyptothèque de Munich. Cette statue remonte à l'an 600 avant notre ère environ et peut être considérée comme le type du vieux style grec à cette époque où l'art n'avait pas encore su dompter la matière. Le dieu protecteur est là bien planté (1), les jambes un peu écartées comme un bon paysan de Tenea, le pied droit fermement appuyé sur le sol, les orteils et les doigts légèrement recourbés comme pour prendre possession de la terre qui lui est consacrée, les deux bras pendants le long du corps, les mains collées aux cuisses, l'œil grand ouvert et le sourire de la béatitude et de la bienveillance aux lèvres. Il est entièrement nu, parce qu'étant dieu, il n'a rien à craindre. Le dieu de la lumière n'a que faire de costumes pour se couvrir ou de voiles pour se cacher. Il est entièrement nu, parce que :

« Tout est nu sur la terre, hormis l'hypocrisie. »

Et dans sa nudité divine et idéale, les reins droits et creusés, les épaules tombantes, le cou rigide et ferme, il semble défier le temps et les intempéries que redoutent ces pauvres humains, ces races éphémères qui, suivant l'expression grecque, tombent et périssent comme les feuilles. Que de générations n'a-t-il pas vu choir dans le néant? A combien de vaillantes cohortes n'a-t-il pas souri leur promettant la victoire et les saluant de ce gros rire gauche et presque hébété des vieilles idoles? La voilà cette vénérable relique, tombée du ciel, ce dieu ferme, rigide comme un soldat au port d'armes et que les vétérans de Marathon devaient préférer aux nouvelles divinités trop souples, trop charmantes à leur goût, qu'ils craignaient pour leurs fils plus raffinés, et taillées récemment dans le marbre du Pentélique par Phidias et les siens.

Sans doute, le maître qui a sculpté le dieu de Tenea n'a pas pu exprimer tout ce qu'il aurait voulu. Il est resté gauche et comme empêché là où il eût désiré être ferme et vigoureux. Le sourire qu'il eût voulu rendre divin n'est encore que naïf et gêné. C'est pourquoi il ne peut pas être apprécié des modernes que la science n'a pas initiés à ses secrètes beautés. Mais le sculpteur de l'an 600 avant notre ère, qui s'est livré à une pareille

(1) Voyez notre Planche IX, qui représente l'Apollon de Tenea.

étude du corps humain, ne pouvait pas être copiste, il a fait une œuvre originale et consciencieuse. Et il ne manque à son Apollon ni un muscle des jambes, ni une articulation des genoux, ni une phalange des doigts aux mains ou aux pieds, ni une natte de ses cheveux ondulés. Bien différent en cela de son prédécesseur égyptien, le maître grec n'a donc reculé devant aucune difficulté. Il a travaillé d'après nature, non d'après un modèle pris à l'étranger, et, malgré ses imperfections, il a dû être content de son œuvre après avoir achevé cette tâche laborieuse. Il a dû en être fier aussi et il a eu raison de l'être ; car, il avait taillé le premier anneau de cette longue chaîne de marbres qui commence avec l'Apollon de Tenea et s'achève dans l'Apollon du Belvédère. Le dieu du sculpteur de Tenea contenait déjà en lignes encore naïves, mais fermes, tout ce qui fait la splendeur de l'Apollon du Belvédère, la jeunesse imberbe, la taille élancée, la nudité idéale, le gros œil plein de lumière, le front bas et les longs cheveux bouclés.

On a dit encore que la démarche de l'Apollon contenait quelque analogie avec la manière des artistes égyptiens. On a dit qu'il avait la jambe gauche en avant comme la plupart des statues égyptiennes (1). Mais cette habitude est un peu le propre de tous les hommes, qu'ils soient Egyptiens, Grecs, Arabes ou Phéniciens, ils reposent volontiers le poids du corps sur la jambe droite. Il ne faut pas trop s'attacher à ces petites ressemblances fortuites.

D'ailleurs, comparez notre Apollon à quelle statue égyptienne que vous voudrez, à l'Ammon en bronze du Louvre par exemple. Cet Ammon (2) est évidemment en marche, il n'est pas au repos comme l'Apollon de Tenea. Mais la jambe gauche d'Ammon est projetée fort en avant de la jambe droite qui tombe si rigide sur le sol qu'elle forme l'équerre avec le pied droit qui s'appuie tout à plat sur la terre. Cette pose est absolument contraire à la nature, c'est elle qui donne à toute la statue égyptienne ce quelque chose de forcé, d'étrange qui frappe le plus les modernes.

Maintenant regardez les jambes de l'Apollon de Tenea ; elles nous paraîtront souples à côté de celles-là. Tout à l'heure elles ne nous semblaient rigides que parce que nous sommes habitués à voir autour de nous des œuvres plus parfaites. Le véritable point de comparai-

(1) Chez les Egyptiens, cette pose tient à une préférence conventionnelle dont on n'a pas encore su expliquer le motif. Pour moi, je pense que cette monotonie de l'œuvre égyptienne vient de la monotonie des occupations de ce peuple, de l'uniformité de son paysage, de son désir d'éviter les difficultés que présente la variété et de son goût inné pour la tradition.

(2) Voyez la Planche IV. dont la gravure est extraite de l'*Histoire de l'Art*, de G. Perrot.

son nous manquait. Mais il faut savoir déposer nos lunettes modernes pour juger des anciens et il faut regarder leurs œuvres avec des yeux antiques. C'est là qu'est tout le secret de l'archéologue et c'est pour l'atteindre que la comparaison est utile.

Sans doute, la jambe gauche de l'Apollon est un peu trop en avant pour l'attitude du repos choisie par le sculpteur. Dans cette situation, les deux pieds pourraient difficilement s'appuyer tout entiers sur la plante. Mais quelle différence dans l'ensemble et dans les détails! Combien cette pose l'emporte sur celle de l'Ammon qui semble conventionnelle, tandis que dans l'Apollon nous sentons un naïf effort d'imiter la nature. Le sculpteur grec a voulu rendre ce qu'il voyait; il n'y a pas encore réussi, mais il a ouvert la voie que devaient suivre ses glorieux successeurs.

Cherchons encore si en dehors de cette prétendue rigidité égyptienne nous trouverons d'autres ressemblances qui pourraient rapprocher notre Apollon de cette statue d'Ammon. On a parlé de l'étroitesse du bassin. Il est vrai que notre Apollon a les hanches un peu trop étroites, mais cette particularité s'explique par le désir très marqué du sculpteur de donner à son dieu une taille élancée. D'ailleurs cette étroitesse des hanches nous frappe dans les monuments égyptiens surtout parce qu'elle est jointe à des épaules hautes et carrées auxquelles nous ne sommes pas habitués. Nous avons déjà vu que cette largeur des épaules est le propre de la race égyptienne : nous l'avons retrouvée dans la statue du Scribe et les mômies que l'on a mesurées présentent ce même caractère. Aussi, malgré l'étroitesse des hanches, la statue d'Ammon n'est-elle pas élancée. Mais dans l'Apollon de Tenea, les épaules ne sont pas carrées ni hautes, elles sont tombantes et rondes. C'est la poitrine qui est relevée, ce sont les muscles pectoraux qui ressortent avec une énergie qui va jusqu'à l'exagération, tandis que dans notre statue d'Ammon la poitrine est presque toute plate. Ce n'est guère que dans le Scribe, dans les chefs-d'œuvres de l'art égyptien à son apogée, que nous rencontrerons des muscles pectoraux supérieurs à ceux de l'Apollon de Tenea.

Quant à l'expression de la figure, l'Apollon ne peut être comparé à aucune statue égyptienne. Il y a dans les lignes encore informes de ce visage la recherche d'un idéal, l'effort vers un type rêvé réunissant dans son galbe unique toutes les perfections qui manquent aux visages réels des hommes. Dans les trois catégories de statues égyptiennes que nous avons établies, nous ne retrouvons rien de pareil ou même d'analogue. C'est une conception inconnue aux Egyptiens. En effet, le propre des figurines de divinités comme celle d'Ammon, c'est de ne pas avoir d'expression, d'être nulle en elle-même et de parler par le symbole qui orne la tête ou qui occupe les mains. Les figures de rois ne sont que des por-

traits plus ou moins idéalisés, mais contenant tous les défauts du modèle royal. Enfin les statues des morts sont de réels portraits où tout l'effort de l'artiste s'est concentré dans une représentation exacte et complète de tous les jeux plus ou moins bizarres de la nature. Ici encore les inspirations des deux peuples divergent dès le début et ces premières différences devaient s'accentuer en s'écartant du point de départ. Le galbe rêvé par le sculpteur de l'Apollon de Tenea devait conduire à ce qu'on appelle *le profil grec*, à un type au-dessus de la nature et par cela même *conventionnel*. L'individualité, l'originalité de l'œuvre du Grec devait se révéler surtout dans le travail des muscles, des articulations, des mouvements, la tête, le visage devaient à la longue devenir presque secondaires et toute l'énergie des grands maîtres du style grec devait se dépenser à faire sortir du marbre des corps admirables (1).

Mais le sculpteur égyptien qui taillait le plus souvent des portraits, qui n'était appelé à faire preuve de son initiative et de son talent que dans ces figures des morts destinées à reproduire exactement l'apparence des vivants, devait réserver toutes ses forces pour obtenir la ressemblance du visage. Toute son observation s'absorbait dans l'étude de ces jeux de la physionomie qui sont caractéristiques et font reconnaître au premier coup-d'œil, sans qu'il soit possible de s'y tromper, celui que l'œuvre représente. De là vint aussi que le corps le préoccupa moins, que même dans ses chefs-d'œuvre il se permit de négliger les détails de la musculature, les pieds par exemple, comme dans le Scribe. De là vint enfin qu'il fit beaucoup moins de progrès dans l'étude du corps que dans celle de la physionomie. La convention l'emporta dans ce domaine des formes corporelles et il finit par donner le plus souvent au corps une attitude toujours semblable. Il fit la statue debout, un pied en avant, un bras levé et courbé au coude pour tenir un bâton ou un instrument et l'autre pendant le long du corps. Ou bien il représenta ses modèles assis, les deux bras appuyés sur les genoux, et ne varia guère, si ce n'est en ce qui concerne la physionomie, le type qu'il avait adopté.

Une statue mobile comme celle du Scribe est une exception, mais elle indique que le sculpteur égyptien aurait pu faire mieux qu'il n'a fait généralement. Il n'a donc pas été gêné uniquement par l'imperfection des procédés techniques, comme on le croit généralement, mais il s'est désin-

(1) Dans le *Charmidès* de Platon, Socrate admire la beauté de Charmidès, mais Chairéphon ajoute en renchérissant : « Son visage est bien beau, n'est-ce pas, Socrate? Eh bien! s'il voulait se dépouiller, le visage ne paraîtrait plus rien, tant toute sa forme est belle! » Voilà précisement l'idée qui anime le sculpteur grec dès le début, c'est l'harmonie, la beauté de la forme entière de l'homme qui le frappe, l'expression du visage est pour lui au second plan : elle doit disparaître dans la splendeur de l'ensemble.

téressé du corps en faveur du visage et il s'est laissé entraîner à traiter le corps d'une façon conventionnelle presque toujours semblable et géométrique.

On a dit encore que ces attitudes si souvent répétées et uniformes des statues égyptiennes provenaient de la dureté des matières où l'art égyptien devait tailler ses œuvres. Pour entamer le granit, la diorite, le basalte vert, avec du bronze non trempé [1], il fallait se servir d'instruments assez grossiers. On n'employait guère que la pointe de bronze et le marteau avec lequel on taillait le granit à grands coups, détachant du bloc par éclats la matière superflue. Cette première ébauche presque informe était ensuite travaillée de plus près au moyen du polissage des grandes surfaces que l'on adoucissait en les frottant avec une planche recouverte d'émeri ou de poudre de grès. Des moyens aussi primitifs devaient entraîner de grandes difficultés d'exécution. On cherchait partout un point d'appui pour les membres, de là ce pilier auquel on adosse volontiers la statue, ce soutien qui empêche qu'en travaillant la tête, en la séparant du tronc par le cou l'artiste ne vienne à briser son image.

Cependant même dans les statues en granit et en pierre dure, il en est qui sont arrivées à un tel degré de perfection, que je ne puis pas admettre que ce facteur soit le plus important dans cette affection des formes conventionnelles, traditionnelles, qui paraît être le trait le plus frappant de l'art égyptien. Il y a, par exemple, la statue de Ramsès II qui est en granit et qu'on voit au Musée de Turin. La perfection des pieds de cette statue, des plis du costume, des traits du visage, des détails de la coiffure, indiquent que son auteur est un artiste maître et vainqueur de la matière.

Il y a dans le choix de ces formes identiques, de ces postures toujours semblables, quelque chose qui va plus loin, plus profond que ces simples difficultés matérielles, quelque chose qui tient à la race et à la conformation générale du cerveau égyptien. Là encore nous retrouvons cette uniformité des lignes qui vient de la monotonie du paysage, de la vie et de tout le monde égyptien. L'œil du sculpteur en Egypte s'habitue à voir tout plat, à supprimer les reliefs, les demi-tons, les nuances, les demi-clartés, les finesses et les variétés de la forme. Il s'habitue à tout embrasser dans un ensemble de lignes sans cesse les mêmes, invariables

[1] Les archéologues ne sont pas d'accord dans leurs observations métallurgiques sur l'Egypte. Les uns attribuent l'emploi du fer déjà aux premières dynasties, d'autres au Nouvel-Empire seulement. Quelques-uns pensent que le bronze a été importé de l'extrême Orient, peut-être même d'Europe, par Gadès, ce qui révélerait l'existence de civilisations métallurgiques d'une haute antiquité; d'autres estiment, au contraire, que le bronze pouvant se rattacher à l'âge de bronze européen, n'a pas encore été constaté en Egypte.

comme l'horizon de ces montagnes aux sommets plats et tous identiques. Le cerveau qui reçoit les impressions d'un tel œil ne s'ingénie pas à varier ses conceptions de la forme, il ne s'exerce pas, comme celui des Grecs, dès l'origine, à trouver des postures variées ou tourmentées même, semblables à celles que nous rencontrons déjà dans les métopes de Sélinonte, les plus anciens bas-reliefs de la Grèce.

L'architecture égyptienne subit tout d'abord cette influence et la sculpture ne pouvait faire autrement que de l'imiter.

L'artiste égyptien ne sentait pas les contrastes qui n'existaient pas dans la nature où il vivait. Il ne pouvait donc pas leur donner un corps dans son art. Il était habitué à la vie facile et monotone, il devait donc aussi dans ses œuvres esthétiques redouter les grandes difficultés, éviter ces combinaisons compliquées des membres si pénibles à observer et à rendre dans la matière. Il était plus aisé, plus commode, plus conforme à l'indolence du génie égyptien, à son goût pour la tradition de suivre sans cesse les mêmes modèles typiques, en les variant seulement par les détails de l'ornementation ou l'individualité de la figure. Enfin ces grands colosses uniformes, debout et cloués au sol, ou figés et immobiles sur leurs trônes de granit, s'harmonisaient aussi d'une façon plus complète avec les lignes du paysage et de l'architecture que ne l'eussent fait des statues plus mouvementées.

Cette étude un peu minutieuse du Scribe et de l'Apollon de Tenea nous a fait entrevoir les différences et les contrastes suivants [1].

En Egypte, c'est le corps qui est conventionnel.

En Grèce c'est plutôt dans le profil grec tant vanté et dans la recherche de la forme idéale du visage que nous rencontrerons la convention.

Le sculpteur égyptien néglige les détails et soigne les grandes masses, les surfaces destinées à produire un grand effet.

Le Grec, au contraire, travaille le détail des muscles et des articulations, cherchant à ses débuts, moins l'effet général, qu'une construction logique, organique, des membres leur donnant la possibilité de l'animation et de la vie.

Le Grec croit que l'effet produit par une main, un bras, un pied, est en relation directe avec sa cause naturelle et qu'il ne rend l'impression voulue que s'il possède tous les organes apparents de la vie.

L'Egyptien recherche des effets sans trop s'inquiéter des causes. Il suit de là qu'il atteint à une manière conventionnelle si profondément ancrée dans son cœur par la tradition qu'elle l'empêche de retourner à l'étude de la nature.

[1] Je n'établis pas ces contrastes d'une façon absolue, je les donne seulement comme les caractères généraux des arts de chacun des deux peuples.

L'Egyptien veut, dans la physionomie, trouver une ressemblance d'un personnage existant, il la poursuit jusque dans le détail et il est *réaliste*. Il ne recherche pas la beauté parce que le plus souvent, il travaille des statues qui doivent disparaître dans les profondeurs du tombeau.

Le Grec, à ses débuts, sculpte des dieux et des héros dont la beauté doit être supérieure à celle des hommes.

Il idéalise donc les traits du visage donnés par la nature et grâce à la perfection dont il les doue, il s'efforce de s'élever au-dessus des défauts naturels. Il tend à créer des corps qui n'ont ni les faiblesses ni les accidents que présente la nature.

L'Egyptien aime la monotonie des formes du corps ; il affectionne les lignes toujours semblables, les types traditionnels.

Le Grec recherche les contrastes, le mouvement, la vie, les postures les plus variées du corps humain. Son art est sans cesse varié, mobile, changeant à vue d'œil, tourmenté comme les lignes multiformes de son pays accidenté, de ses côtes dentelées, de ses îles inégales de grandeur et d'aspect.

En général, la principale ressemblance qui existe entre l'Apollon de Tenea et quelqu'une des statues égyptiennes, c'est qu'elles nous frappent toutes par une sorte de raideur, par des inégalités entre certaines parties déjà parfaites et d'autres qui ne le sont pas. Mais cette analogie ne peut être attribuée à une imitation grecque de la manière égyptienne ; car, ces particularités sont communes à tous les arts qui débutent, à toutes les périodes archaïques. Elles tiennent aux difficultés, à l'embarras qu'éprouvent ces nouveaux artistes en face de la matière qu'ils doivent travailler. Overbeck a eu raison, à cet égard, d'insister sur les inégalités qui éclatent dans l'Apollon de Tenea, mais il a eu tort de dire qu'elles sont exclusivement spéciales au génie grec et qu'elles font contraste avec la manière uniforme des Egyptiens. Nous avons, au contraire, constaté de grandes inégalités dans le style de nos statues égyptiennes particulièrement dans celle du Scribe.

Seulement ces inégalités dans le style égyptien ne portent pas sur les mêmes points qu'ils affectent dans la manière grecque.

Ainsi, tandis que dans l'Apollon de Tenea ce sont les grandes surfaces et la tête qui sont traitées avec le moins de succès : en Egypte, ce sont des pieds ou des articulations presque difformes qui viennent s'unir à des têtes parfaites. On le voit, jusque dans ces inégalités qui produisent sur nous cette même impression particulière aux statues archaïques, nous reconnaissons une différence fondamentale.

Enfin, la nudité elle-même, cette nudité que l'Egypte la première de

toutes les nations a préférée au costume, n'a pas la même origine chez les Grecs et chez les Egyptiens.

Ces derniers copient d'après nature, telles qu'ils les voient, des nudités qu'ils ont sans cesse sous les yeux.

Le Grec recherche une nudité idéale qu'il a rêvée dans les palestres et les gymnases et il la réserve pour ses héros, pour ses athlètes vainqueurs à Olympie, pour ses divinités.

En Egypte, il n'y a pas de cultes rendus aux héros et point de statues héroïques.

Au contraire, la Grèce a autant de héros que de villes, de bourgades et de tribus. Les places publiques sont couvertes de leurs statues.

Tels sont les contrastes entre l'art grec et l'art égyptien que l'étude de la statue ronde nous a fait constater. Ils indiquent qu'une inspiration différente a, dès le début, animé le génie de chacun des deux peuples. Cette divergence fondamentale dans les principes mêmes qui les ont dirigés permet seule de comprendre pourquoi l'Egypte s'est arrêtée entravée par la convention et le moule traditionnel, tandis que la Grèce atteignit à ces formes classiques et parfaites que les modernes n'ont jamais pu égaler et qui devaient s'imposer aux peuples de l'Orient et de l'Occident.

Il nous reste encore à considérer la composition des bas-reliefs et la manière dont l'égyptien a résolu le problème, si difficile, de l'union du corps et du costume.

CHAPITRE XIV

Croyances analogues que suggère la mort en Egypte et en Grèce. — Les statuettes funèbres grecques n'étaient-elles pas appelées à jouer un rôle analogue aux figurines égyptiennes appelées OUSHEBTI ou répondantes ? — Apparition des statuettes de comédiens dans les tombeaux de la Grande Grèce. — Le Mort en Grèce, comme en Egypte, comme en Italie, était censé continuer dans l'autre monde les occupations qu'il avait affectionnées de son vivant. — Le bas-relief en Egypte et en Grèce. — La face et le profil. — La peinture de décoration en Grèce et en Egypte.

La crainte de la solitude, ce sentiment vague de l'abandon, si plein de tristesse et d'angoisse, qui avait rempli le cœur du pauvre fellah d'affection pour l'animal, son compagnon, dans les plaines solitaires où il travaillait ; cette inquiétude que suggère le tête-à-tête prolongé de l'homme avec lui-même devait se retrouver plus poignante encore au-delà du tombeau. Dans leur *mastaba,* au fond du *serdab,* en compagnie de leurs statues et de leurs portraits, dans le caveau funéraire avec leur mômie, les bourgeois égyptiens avaient peur de l'abandon et de la solitude. Ils craignaient que leur *double,* leur revenant, livré ainsi à lui-même, errant de ses statues-portraits à la mômie lentement décomposée ne s'ennuyât au point de souhaiter une seconde mort. Une angoisse les prenait à la gorge lorsqu'ils songeaient que leurs parents ou que leurs prêtres pourraient les oublier ou négliger de leur apporter les offrandes nécessaires au soutien de cette existence diaphane d'outre-tombe. De là vint qu'on chercha à donner au mort des compagnons d'exil dans le tombeau. C'étaient de petits serviteurs en terre cuite recouverte d'émail. Souvent même c'étaient la femme et les enfants du défunt que l'on représentait à côté de lui dans le *serdab.*

On a voulu autrefois trouver quelque explication mystique, quelque mystère religieux ou historique dans ces personnages et dans les scènes gravées sur les parois des tombeaux égyptiens. Mais l'explication la plus vraie est toujours la plus simple, c'est celle que nous avons donnée. Au lieu de se lancer à fond dans des spéculations mythologiques ou métaphysiques on fait mieux en pareille matière d'essayer de se rapprocher de ces peuples enfants et de comprendre leurs naïves intentions. Et ce

n'étaient pas seulement des compagnons, des poupées que l'on donnait au double pour le distraire dans sa solitude, on l'entourait encore de toutes les scènes variées de sa vie sur la terre. Les bas-reliefs représentaient le *double*, le mort dirigeant ses esclaves, entouré de ses bœufs, de ses laboureurs, de ses semeurs, mangeant avec sa femme et ses enfants ou combattant avec ses ennemis. Ailleurs on le montrait traversant le fleuve de l'enfer. On gravait sur les murailles du tombeau des pains, des vases pleins de boissons rafraîchissantes, des oies, des porcs, des bœufs, toutes les offrandes que l'on faisait habituellement aux morts. On espérait que si les parents négligeaient leurs devoirs envers le *double*, si les prêtres chargés de surveiller des chambrées entières de mômies, de les entretenir et de les nourrir par des offrandes, venaient à négliger leurs fonctions sacrées, le *double* voudrait bien se contenter des fruits peints et gravés sur la muraille. On pensait que la vue de toutes ces scènes réveillerait chez le trépassé l'étincelle de la vie, qu'elle le distrairait et qu'il prendrait part aux travaux des vivants par l'imagination. Les inscriptions achèvent de démontrer l'exactitude de cette interprétation. A côté des scènes qui représentent le mort recevant les offrandes de sa famille on trouve une formule presque toujours la même dont la signification générale peut se résumer comme suit: « Offrande à Osiris (le dieu de la mort) pour qu'il donne des provisions en pains, liquides, bœufs, oies, en lait, en vin, en bière, en vêtements, en parfums, en toutes choses bonnes et pures, au double un tel, fils d'un tel. »

Ainsi le double des pains, des liquides et des mets que l'on voyait dans ces bas-reliefs était censé aller par l'entremise d'Osiris nourrir le double de celui qui était mort. Il est donc évident que les statuettes dont les tombes égyptiennes sont pleines devaient tenir compagnie au défunt et répondre à son appel pour l'aider à cultiver les champs célestes [1].

[1] D'après M. Heuzey, ces figurines pouvaient avoir un triple rôle : elles étaient des images des morts : elles leur formaient une compagnie et une escorte dévouée dans la solitude du tombeau ; elles pouvaient en même temps être considérées comme autant de petites idoles d'un dieu (Osiris) garant de leur immortalité. (Voyez *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre*, p. 7). Les figurines des tombeaux grecs présentent aussi ce triple caractère ; mais il est dans la nature des choses et il ne prouve pas que ces croyances aient été empruntées par les Grecs aux Egyptiens. (Voyez l'introduction de cet ouvrage, p. 35). Quant au nom de ces figurines, je me borne à remarquer que Mariette-Bey les appelle *schabti* ou *schaouabtiou*, M. Léon Heuzey *oushabtiou*, c'est-à-dire *répondants*. M. G. Perrot les nomme *oushebti*, *répondantes*. Je transcris ici le texte du *Rituel* ou *Livre des Morts* qui se rapporte à ces figurines. Chapitre VI, du Rituel : Chapitre pour faire les figures qui travaillent dans l'Hadès. (Enfer, séjour des morts). *Figure sépulcrale qu'on mettait dans le cercueil avec le mort.* « O Figures ! Est-ce Osiris qui aurait dû être chargé de faire toute la besogne dans l'Hadès, quand la maladie y a fait descendre quelqu'un ? Laissez que je vous exhorte à

De là le nom de *répondantes, oushebti,* ou peut-être *oushabtiou, répondants,* que ces figurines portaient en égyptien. Ces statues étaient au mort, ce que la poupée est à l'enfant qui parle et commande à des régiments de soldats de plomb que son imagination seule anime d'une vie réelle.

La certitude que nous avons de cette explication en ce qui concerne le monde égyptien est d'une haute importance pour le jugement que nous aurons à porter sur l'apparition de phénomènes identiques dans le monde grec. On sait qu'on a trouvé dans les tombeaux grecs et dans la terre qui les environne des figurines en terre cuite. Elles sont très-fréquentes à Tanagra, à Cypre, à Rhodes, en Sicile et dans toute la Grande Grèce.

Lorsque les érudits eurent rassemblé ces statuettes, ils voulurent — comme ils l'avaient fait autrefois pour l'Egypte — trouver dans ces figurines toutes sortes d'allusions symboliques, d'allégories mystiques et philosophiques. M. Biardot voulait voir dans certaines attitudes identiques, certains ornements toujours les mêmes que présentent ces figurines : « ... la volonté préconçue et formelle de reproduire des mythes traditionnels servant à un but connu et accepté dans des contrées nombreuses et liées par la parenté et la religion. » Il est possible que quelques-unes de ces figurines soient mythologiques, que quelques fruits et quelques fleurs, la grenade et le lotus, soient des symboles compris des initiés d'alors aux choses de l'autre monde.

Mais la variété même de ces figures atteste que nous sommes — ici comme en Egypte — en présence d'un petit monde posthume en terre cuite destiné simplement à reproduire au-delà du tombeau, l'image, le double des scènes de la vie réelle [1]. Ainsi les poupées que l'on trouve

accomplir tout ce qui doit être accompli ici, à labourer les champs, à puiser de l'eau dans les sources, à transporter la nourriture de l'Est à l'Ouest. Laissez que je vous exhorte à obéir à Osiris » Nous donnons une de ces figures. (Planche II, F.) qui représente le N° 1,510 du Musée Fol. Elle est en terre vernissée ou vitrée, appelée à tort émail vert. Voyez aussi : *Choix d'intailles et de camées antiques*, etc. par Walther Fol, vol. I, p. 93.

[1] J'en excepte les objets, les fruits symboliques, les bas-reliefs représentant des scènes mythologiques, les statuettes de divinités infernales en terre cuite, qui ont un sens précis. Ainsi la grenade peut être le symbole de la fécondité, de l'abondance, lorsqu'on la trouve seule dans les tombeaux elle peut être comme un souvenir et une promesse que l'abondance ne fera pas défaut au double du mort dans l'autre monde. Mais comme symbole de la fécondité elle est aussi celui de l'hymen et l'un des attributs d'Hera (Junon) A Eleusis la grenade symbolisait la soumission des époux au joug conjugal, dans ce sens, les figurines en terre cuite représentant une femme assise et tenant une grenade, peuvent représenter simplement une mère de famille, la fidèle épouse qui dort dans le tombeau où on les trouve et non pas Kora fille de Demêter.

dans les tombes des enfants grecs n'ont rien de symbolique : elles doivent — à mon avis — distraire l'enfant après comme avant sa mort. De même, ces joueurs de flûtes, ces musiciennes, ces courtisanes, ces histrions, ces comédiens costumés et masqués, ces statuettes de faunes, de

La grenade est encore l'attribut de Pluton le dieu de la mort et de Perséphonê (Proserpine) ou Kora fille de Demêter (Cerès). Enfin grâce à la couleur rouge de son suc, c'est aussi le symbole de la mort violente et des blessures. Les groupes de terre cuite qui figurent une mère allaitant un petit enfant peuvent représenter la Demêter d'Eleusis et le petit Triptolemos ou Demophon, celui qui devait plus tard apprendre aux hommes à semer le blé. La place de ce groupe dans une tombe s'expliquerait en ce sens qu'il serait comme une consolation et une promesse, Demêter, la déesse des enfers, la déesse-mère y étant représentée comme une douce dispensatrice des bienfaits de la terre, comme une patronne qui n'oubliera pas les morts après avoir protégé les vivants. On peut y voir aussi Eirênê (la Paix) et l'enfant Plutos (la Richesse), comme dans le célèbre groupe de Céphisodote, ou encore Demêter et l'enfant Jacchos. Mais ne peut-on pas considérer ces groupes très-fréquents dans les tombeaux grecs, comme un souvenir des occupations de celle qui dort dans le tombeau où l'on trouve ces représentations ? Car les anciens croyaient que les morts continuent dans l'autre vie leurs occupations favorites. Une foule de passages des auteurs anciens le prouvent. Lorsqu'on se promène dans un Musée où ces figurines de terre cuite sont réunies on pense involontairement qu'on a devant soi ces habitants de l'autre monde qui suivant l'expression du poëte latin continuent : « Quelques arts, imitations de leur vie antérieure. » Aussi M. de Cesnola qui s'est trouvé présent de sa personne à l'ouverture de près de 200 tombeaux dans la colline d'Alambra dans l'île de Cypre estime que les figurines de terre cuite étaient placées à l'intérieur du tombeau, pour indiquer la profession ou le sexe de la personne inhumée. Les cavaliers, les fantassins ou les simples artisans étaient distingués les uns des autres, les femmes étant particulièrement désignées par les petites idoles de l'Aphrodite orientale. M. Delaporte fait la même observation à propos d'un tombeau grèco-babylonien trouvé près de Hillah. Ces assertions d'hommes qui ont assisté eux-mêmes aux découvertes dont il s'agit ont bien leur valeur. Cependant je n'irai pas aussi loin que M. de Cesnola ; en effet, puisque ces figurines se trouvent dans l'intérieur du tombeau à qui auraient-elles pu indiquer le sexe ou la profession du défunt ? Mais il est naturel de penser qu'on donnait aux morts, comme compagnons dans l'autre monde, des figurines rappelant le souvenir de ceux qui les avaient entourés pendant leur vie. C'est ainsi que les guerriers étaient entourés d'une escorte de petits chariots de guerre, de fantassins, de cavaliers et de chevaux en terre cuite. Les femmes continuaient après leur mort à être sous la protection d'Aphrodite dont on mettait la figurine dans leur tombeau. Quant aux marionnettes et aux poupées articulées elles ne peuvent être des jouets que lorsqu'elles se trouvent dans des tombeaux d'enfants. Dans tous les autres cas elles ont un sens symbolique et se rattachent en Grèce au culte de Dionysos et en Egypte à celui d'Osiris. A cet égard, il est intéressant de consulter le passage suivant d'Hérodote. « Le soir de la fête de Dionysos (Osiris), dit cet auteur, chacun immole un cochon devant sa porte et le remet ensuite au porcher qui le lui a vendu. Les pauvres, faute de moyens, font avec de la pâte des figures de porc les rôtissent et les offrent en sacrifice. Le reste de la fête de Dionysos est célébré par les Egyptiens à peu près comme par les Grecs à la réserve des chœurs. *Les Egyptiens ont aussi de petites statues hautes d'une coudée qu'on met en mouve-*

personnages muets de la comédie, de vieillards philosophes, de femmes portant tous les aspects et toutes les coiffures depuis le respectable *modius* ou boisseau recouvert d'un voile, coiffure des prêtresses, depuis le *cuculus* ou modeste capuchon des matrones, depuis l'*infula* ou rouleau de laine

ment par des fils : les femmes les promènent par les villages : une flûte précède et les femmes suivent en chantant Dionysos. » Evidemment les marionnettes que nous trouvons dans les tombeaux de l'Orient et de la Grèce ne sont pas sans rapport avec celles dont il s'agit ici : le culte de Dionysos, comme celui d'Osiris se rattachant par un côté aux cérémonies funèbres. On remarquera aussi ce que dit Hérodote sur ces figures de porc en pâte que les pauvres rôtissaient et offraient en sacrifice au lieu d'un animal réel. Il est probable qu'à l'origine on immolait sur les tombeaux de véritables animaux, les pauvres seuls y jetaient des représentations en terre cuite. Plus tard le procédé parut commode surtout dans les grandes villes où les vivants sont trop pressés de vivre pour s'occuper longtemps des morts ; de là cette profusion de petits animaux en terre cuite que nous trouvons dans les tombeaux grecs.

En ce qui concerne Demêter et Demophon ou Jacchos, Overbeck dans sa *Mythologie de l'art grec*, vol. II, p. 489 déclare qu'il n'est pas prouvé que les terres cuites représentant une femme avec un enfant soient toujours des Demêter Kurotrophos. Ce sont surtout d'après lui, les figurines debout et tenant un enfant qui peuvent être simplement des mères humaines ; les figurines humaines sont très-fréquentes surtout dans les terres cuites de Tanagra.

Quant à croire que ces déesses-mères sont à l'origine des imitations des groupes égyptiens représentant Isis allaitant Horus, j'avoue que je ne puis partager cette opinion. Si les grecs avaient emprunté ces groupes à l'Egypte, ils auraient aussi conservé religieusement la forme rigide de l'Isis, la figure vieillote d'Horus, que la déesse mère tient sur son genou à une grande distance, ce qui est dû à la raideur de ses bras. Au contraire Demêter serre le petit Jacchos contre son sein auquel il se suspend dans un mouvement plein de naturel. D'ailleurs l'image d'une mère nourrissant son enfant devait se présenter spontanément à l'esprit des artistes en Egypte, comme en Grèce, comme en Italie, chez les anciens comme chez les modernes. Ce sont là des conceptions artistiques qui ne sont pas empruntées d'un peuple à l'autre, mais qui naissent tout naturellement dans chaque nation, parce qu'elles reposent sur le fond commun des sentiments humains. D'autre part, l'idée que la terre entoure le mort de ses bras et le berce doucement comme la mère fait de son enfant, est déjà une conception propre aux ancêtres indous des Grecs. En effet, le Rigvêda contient plusieurs expressions qui se rattachent à ce mythe. J'en cite quelques-unes puisées à la traduction de M. Adolphe Pictet : (*Les origines indo-européennes*), p. 532). Rigvêda X 18.10. 11.12.13. L'hymne s'adresse au mort et lui crie : Vas vers *la mère!* vas vers la terre, la large, l'immense, la bienfaisante qui est douce aux hommes pieux comme une jeune femme pleine de tendresse. Qu'elle te retienne loin du bord de la perdition ! »

« Ouvre-toi, ô terre ! ne lui fais aucun mal! accueille-le avec tendresse ! qu'il te soit le bienvenu ! *Enveloppe-le, ô terre ! comme une mère entoure son enfant de son vêtement.* » Des expressions semblables à ces dernières paroles répétées à l'envi par les poëtes sous diverses formes, ont dû sans doute contribuer pour une grande part à la création de ce groupe funéraire de la mère donnant le sein au petit enfant. L'origine arienne des Grecs a donc agi au moins autant sur la formation de ce type artistique que le contact plus moderne de l'Orient.

sacrée, emblême de piété et de religion, jusqu'au *corymbos* ou chignon des bacchantes, jusqu'à la *corona sutilis* ou suave couronne de fleurs des vierges, et au *calathos* ou coiffure voilée des fiancées, toute cette petite société de marionnettes en terre cuite, de personnages graves ou frivoles, grimaçants ou recueillis, ricaneurs ou sérieux [1], que l'on trouve dans les tombeaux de la Grande Grèce n'avait pas d'autre mission que de tenir compagnie au défunt et de recommencer avec lui au-delà du tombeau la comédie humaine !

Il faut donc laisser de côté, jusqu'à nouvel ordre, ces théories embrouillées sur les prétendus mystères représentés par ces statuettes, et ce qui le prouve, c'est que les figurines de comédiens en costume complet font leur apparition dans les tombeaux de la Grande Grèce. Or, on sait que ce pays a été comme la patrie de la comédie la plus désopilante, du bouffe le plus fantaisiste. C'est là que vivait sur la scène, le bouffon, plus tard le *Maccus* de Plaute, le *pulcinello* des napolitains actuels. Le Sicilien était d'ailleurs fier de sa comédie et de ses comédiens : la bouffonnerie était l'art national et il la considérait comme la plus grande gloire nationale.

Cet art avait atteint son apogée sous le célèbre Epicharme. Un autre comédien Phormis avait été le meilleur ami du tyran Gelon et l'instituteur de ses enfants. Ces auteurs de comédies, comédiens eux-mêmes jouaient donc un rôle important et relevé dans la haute société sicilienne. L'art d'Epicharme était une comédie de mœurs et de caractère : on y voyait des paysans, des parasites, des courtisans, des députés aux fêtes, des bourgeois, des courtisanes, montrant tous leurs défauts, leurs vices et leurs ridicules.

Comme il arrive souvent, il se joignait à ce côté bouffon, chez Epicharme et chez les Siciliens, de graves retours au sérieux de la vie, une vaste instruction tout imprégnée de la philosophie de Pythagore et de son élève Arkesas. Dès lors ces statuettes de bouffons et de philosophes que l'on trouve dans les tombeaux siciliens n'ont plus rien qui nous étonne. Le défunt avait tant ri des farces des comédiens, il avait passé tant d'heures à contempler les danseuses, à écouter les joueuses de flûtes et les lazzis des bouffons, il en avait fait, avec les graves entretiens des philosophes son occupation principale, et l'on espérait bien que son *double*, son revenant, son ombre, continuerait dans l'autre monde ses passe-temps favoris.

Quels compagnons plus agréables pouvait-on lui souhaiter et lui don-

[1] On trouvera des exemplaires de toutes ces figurines au Musée Fol à Genève. Numéros 423 à 651. Les figurines funéraires trouvées à Tanagra jouaient le même rôle.

ner que ces deux êtres, ces deux représentants de l'esprit humain que nous portons en nous-mêmes, un philosophe et un comédien, un Faust et un Méphistophelès ? De là vint qu'on enfermât dans la tombe du Sicilien deux confidents pour le distraire dans l'autre vie, un bouffon et un philosophe (1). Mais on ne s'en tint pas là : les amis du défunt jetaient pêle-mêle sur la terre autour du tombeau des figurines innombrables, des marionnettes, des représentants de toute la société d'alors. On y joignait aussi des animaux utiles, des bœufs, des chevaux, des coqs en terre cuite, destinés à nourrir, à amuser le *double* ou à lui servir peut-être de réveil-matin dans la solitude du tombeau.

Nous rencontrons donc sur ce point une analogie frappante entre les croyances de l'Egypte et celles de la Grèce. Il est possible qu'elles soient venues d'Egypte ou de l'Orient en Grèce, mais comme elles se trouvent répandues chez tous les peuples de l'antiquité, en Chine, en Perse comme en Italie et en Grèce, ces croyances naïves me paraissent être comme le produit d'une période de développement traversée par le cerveau humain. Plus l'homme est près de son origine, plus le peuple est jeune, plus ses convictions sur l'autre vie sont intenses. En Egypte elles sont beaucoup plus puissantes qu'en Grèce, puisqu'elles ont conduit l'homme à rechercher la conservation du corps par la mômie et la statue-portrait, tandis

(1) Nous donnons dans la Planche II bis A, une statuette de comédien trouvée dans un tombeau de Sicile.

C'est le N° 514 du Musée Fol. Quelques-uns verront peut-être dans cette figurine un souvenir inconscient du dieu grimaçant des Egyptiens et de l'Orient, de ce Phtah ou de ce dieu Bès que les orientaux mettaient dans leurs tombes. Mais il me semble plus naturel d'y voir une allusion au théâtre comique, ce divertissement qui était en même temps une gloire nationale pour les Siciliens. Le souvenir de cette figure grotesque que l'on mettait dans les tombeaux s'est peut-être conservé dans cette légende du Nord qui raconte qu'aux funérailles de Baldr, le dieu Thôrr pousse sans scrupule dans le feu un pauvre nain qui lui tombe sous la main. (Grimm. Verbrenn, p. 234). La figurine que nous donnons sur notre Planche II bis A est remarquable par son parfait état de conservation. Le comédien est affublé d'un masque qui lui couvre toute la tête en la grossissant. Le volume du corps est augmenté d'une façon artificielle pour rester en proportion avec la tête et l'artiste a bien su rendre ce développement factice. Il semble qu'en le touchant on va enfoncer les doigts dans l'étoffe ou la laine dont son abdomen est rembourré. Les bras sont grossis et allongés par des manchettes et des gants. Les jambes grossies également étaient sans doute couvertes d'une sorte de maillot. Les pieds, dont la semelle est épaisse pour grandir la statue, semblent aussi rembourrés. Le manteau habilement jeté sur le bras gauche complète le tout et cache les défectuosités inhérentes à un tel assemblage. L'expression du masque est d'une grande vigueur; jointe à l'attitude générale du personnage, elle semble être celle du faux bonhomme qui, au moment critique de l'intrigue comique, se présente devant ses victimes et se réjouit à la pensée du mal qu'il a fait; on croit l'entendre ricaner. Hauteur : 20 centimètres.

que les Grecs, comme leurs ancêtres les Aryas de l'Inde, brûlaient ou enterraient les corps. On ne croyait donc plus à la nécessité absolue de la conservation de l'enveloppe corporelle. Il y avait comme un progrès de l'âme ou, si l'on veut, comme un développement du cerveau, permettant à l'esprit de concevoir une existence purement spirituelle, indépendante de toute substance matérielle. Quant aux peuples modernes, ils sont si vieux, si loin de l'enfance et des temps primitifs que c'est à peine s'ils pratiquent encore un culte des morts ; et s'ils croyent à la vie immortelle, ils se la représentent absolument différente de celle du monde réel. Mais si l'on ne conservait pas le corps chez les Grecs, on lui donnait à l'origine des compagnons destinés à le suivre dans l'autre monde. De là, la coutume d'immoler sur le bûcher des guerriers, des esclaves, des prisonniers, de jeunes femmes, des chevaux, toute une escorte qui devait lui faire honneur dans l'Hadès. On se rappelle qu'Achille dans Homère immole sur le bûcher de Patrocle quatre coursiers superbes, deux chiens et douze jeunes Troyens. Cet usage ne se prolongea pas au-delà du monde héroïque d'Homère, mais on le remplaça par celui de faire autour du tombeau du défunt de véritables holocaustes de figurines en terre cuite qu'on jetait là pêle-mêle. D'autres étaient enfouies dans le tombeau même et ce sont-elles qui naturellement se sont le mieux conservées.

Il est donc évident que nous touchons là à une analogie de coutumes très-frappante en Egypte et en Grèce et que l'une éclaire et interprète l'autre.

Cependant à côté de ces usages qui rappellent l'Orient, il y en a d'autres qui viennent évidemment de l'Inde, comme l'indiquent les notes qui se trouvent au bas de ces pages. Il y a dans toute cette question un mélange de croyances ariennes et de superstitions orientales qui doit être comme une indication de la route à suivre si l'on veut trouver les véritables origines de l'art grec. Il ne faut pas oublier l'influence énorme que les mythes indiens et toute cette poésie que les ancêtres des Grecs avaient apportés avec eux dans la péninsule hellénique, ont dû exercer sur la formation de certains types et de certains usages.

On s'étonne, par exemple, de voir les figurines des femmes prédominer dans les tombeaux grecs. Mais si l'on recherche quelles étaient les coutumes des peuples ariens à l'égard de la femme, dont l'époux mourait le premier, on trouvera peut-être la clef de ce problème. Le rituel de ces cérémonies a été décrit par M. Adolphe Pictet. « On faisait aussi, dit cet auteur, monter sur le bûcher la femme du défunt, mais non pas pour y rester. Le beau-frère, qui remplaçait désormais le mari comme protecteur, ou le fils adoptif, ou un fidèle serviteur, l'en faisait bientôt redescendre, en lui adressant ces paroles du Rigvêda, X, 18, 8:

« Lève-toi, ô femme! reviens au monde de la vie! Tu reposes auprès d'un mort. Viens! »

« Assez longtemps tu as été l'épouse de celui qui t'a choisie et qui t'a rendue mère ».

On voit que par cet acte la femme indiquait seulement qu'elle était prête à suivre son époux dans la flamme du bûcher, mais que cette démonstration suffisait et que le sacrifice ne s'accomplissait pas. Telle était sans doute la plus ancienne coutume; mais on comprend que parfois l'épouse fidèle et désespérée pût vouloir de son plein gré partager jusqu'au bout le sort de son époux bien-aimé. — Aussi l'époque védique déjà nous offre-t-elle des exemples de ces sacrifices volontaires, et ces sacrifices se multiplient dans les épopées, pour prendre ensuite, et de plus en plus, le caractère d'une obligation morale, si non absolue. »

Dans l'antiquité classique on trouve aussi quelques exemples de femmes qui montent sur le bûcher de leurs époux. Mais le sacrifice humain répugnait à l'esprit grec et l'on ne tarda pas à prendre l'habitude de remplacer par des figurines de terre cuite les jeunes femmes que l'on n'immolait plus. Il est incontestable que plusieurs de ces figurines et quelques têtes de femme de grandeur naturelle, trouvées dans les divers tombeaux grecs, sont de réels portraits. Le mâne du trépassé était peut-être censé accepter la figurine comme sa compagne dans l'autre vie. La statuette devenait aussi le symbole de celle qu'on n'osait plus immoler.

Dans les recherches que l'on a faites récemment dans ce domaine on a un peu trop oublié les analogies que présentent les croyances de l'Inde et de la Grèce, pour ne songer qu'aux similitudes qu'offrent les Grecs et les Egyptiens. C'est ce qui m'engage à relever brièvement quelques-unes des ressemblances les plus frappantes que présentent les coutumes de l'Inde antique et les usages grecs.

Chez les Indiens comme chez les Grecs on faisait trois fois le tour du bûcher en passant *par la gauche*. Quand la fosse pour le bûcher était préparée, le prêtre indou l'aspergeait avec de l'eau, au moyen d'une branche de samî, en récitant des vers du Rigvêda contre les mauvais esprits. Les Grecs pratiquent un acte de purification analogue et le prêtre catholique qui de nos jours encore asperge les cercueils d'eau bénite, peut nous donner une idée de la ténacité de ces usages dans notre race arienne.

Nous apprenons par le Rigvêda et par l'Avesta que chez les Indiens et chez les Iraniens le mort devait échapper tantôt « à deux chiens » tantôt « à un chien à quatre yeux ». C'étaient les chiens de Yama, le dieu de la mort.

Les linguistes ont reconnu depuis longtemps dans ces chiens le Cerbère des Grecs: d'autant plus que l'étymologie du nom de Cerbère se trouve

dans le *Karbara* de l'Inde qui désigne l'un de ces chiens. Mais voici d'autres analogies où l'archéologue peut compléter le linguiste. On donnait au mort indou deux rognons de la victime sacrifiée pour apaiser les chiens de Yama. Souvent ces rognons étaient remplacés par des boules de riz pétri. On reconnaît immédiatement le gâteau de miel que les Grecs mettaient dans les mains du mort pour apaiser Cerbère. (Schol. Aristoph. ad. Lysistr. v. 601). Il paraît qu'à l'origine « un chien à quatre yeux » était un chien avec deux taches au-dessus des deux yeux. Mais plus tard l'expression « *à quatre yeux* » devint une de ces épithètes perpétuelles dont on ne comprenait plus très-bien le sens et la fantaisie des poëtes aidant à cette transformation, « le chien à quatre yeux » devint un « chien à plusieurs têtes ». Cette métamorphose fut rendue définitive par les premiers efforts des artistes qui taillaient les pierres précieuses. En effet, un coup d'œil jeté sur les plus anciennes gemmes de l'art grec primitif suffit pour constater que si l'artiste de cette époque reculée voulait représenter deux animaux dans le cadre restreint de la pierre précieuse, comme par exemple « les deux chiens de Yama », il ne pouvait le faire qu'en dessinant derrière le profil du corps du premier chien, la tête du second. C'est ainsi que les animaux représentés sur les gemmes les plus antiques de la Grèce semblent n'avoir qu'un corps et plusieurs têtes [1]. Ces représentations jointes à l'épithète, dont j'ai parlé plus haut, ont amené la création du « Cerbère à trois têtes » de l'époque classique. Il n'y a pas jusqu'au nombre de « *trois* » qui ne se rattache à une origine arienne. Ce chiffre joue, en effet une rôle important dans les cérémonies funèbres; on faisait *trois fois* le tour du cadavre, on l'aspergeait *trois fois* d'eau lustrale, on récitait *trois fois* les prières il était donc naturel que les morts fussent également surveillés par un chien à *trois* têtes.

Parmi les autres coutumes très-répandues dans l'antiquité il faut mentionner celle de couvrir le visage du mort d'un masque funèbre. En effet, outre les masques de terre cuite ou d'or que les grecs suspendaient dans les tombeaux et qui représentaient des masques de théâtre, des *oscilla* bachiques destinés peut-être à éloigner les mauvais esprits, M Delaporte a trouvé des traces d'un masque réel aux deux premiers squelettes du

[1] Je remarque en passant que l'art de tailler les gemmes a toujours affectionné ces formes hybrides qu'il devait à son origine. Ces formes s'adaptaient admirablement bien au cadre étroit et souvent ovale des camées et des intailles dont elles remplissaient le champ sans trop le charger. Un coup d'œil jeté sur les collections de pierres antiques comme celles du Musée Fol à Genève suffit pour faire comprendre jusqu'à quel point les anciens savaient varier ces formes étranges. Plusieurs créations mythologiques, comme la Chimère, doivent sans doute leur origine à cet art. Les animaux compliqués de l'art heraldique sont dûs à la même cause.

caveau d'Hillah : « La figure du défunt était, dit-il, couverte d'une feuille d'or très-mince dont, j'ai pu ramasser quelques parcelles [1]. A Ninive, on a trouvé un masque funéraire d'or, mais d'assez basse époque. Carthage a donné le célèbre masque de terre cuite peinte. On y reconnaît le même type que dans les têtes des couvercles de mômies, la même chevelure tombant le long du cou en deux masses striées. « Ce curieux objet, dit M. Heuzey, dérive certainement des masques estampés, que les Egyptiens plaçaient sur la face des morts et que l'on a retrouvés aussi dans les antiques sépultures de Mycènes. Seulement, comme il est de proportions demi-nature, pourvu de trois trous de suspension au sommet et de deux autres trous de chaque côté, il ne pouvait plus avoir qu'un usage symbolique », Cet usage se retrouve en Grèce et en Italie. Les nos 554 à 561 du Musée Fol à Genève présentent une collection très complète de masques ou *oscilles* découverts dans des tombeaux grecs à Cornetto. Le Musée Britannique possède également deux masques en terre cuite, très probablement phéniciens, de l'Ile de Sardaigne.

Malgré le sens symbolique donné plus tard aux oscilles du monde grec, il semble que l'usage du masque funèbre est venu de l'Egypte, à travers la Phénicie et l'île de Cypre, jusqu'en Grèce. Cependant M. Milchhœfer a observé que cette coutume se retrouve en Egypte, en Assyrie, en Russie (Sud), en Allemagne, en Italie et même jusqu'en Amérique. Or comme on n'a pas ouvert des tombes antiques en Perse, aux Indes, en Arménie, en Asie-mineure, M. Milchhœfer estime qu'on ne peut pas savoir si cet usage si généralement répandu, commun aux peuples sémites, comme aux peuples ariens, n'est peut-être pas venu des Indes. Cet argument n'a qu'une valeur négative; mais j'ai cherché à quelle conception primitive, à quelle croyance ou si l'on veut à quelle superstition pouvait bien se rattacher cette coutume si tenace qu'elle a dû plonger ses racines bien avant dans le cœur humain, pour que tant de siècles et de migrations ne l'aient pas arrachée du souvenir de tant de peuples divers. Je ne trouve qu'un sentiment qui aît pu avoir une influence pareille, c'est le désir de conserver le plus longtemps possible, le visage du mort, le miroir de l'âme du défunt. L'idée que la figure d'un être aimé va être dévorée par la flamme ou rongée par des vers immondes est une de celles qui ont toujours tourmenté l'humanité. Les plus sceptiques deviennent graves lorsqu'ils songent à ce fait brutal et si l'on veut sentir tout ce qu'il a de poignant, qu'on se rappelle le monologue d'Hamlet tenant dans ses mains le crâne de son cher Yorick.

Nos ancêtres de l'Inde éprouvaient déjà cette cruelle douleur et en interrogeant le Rigvêda, ce grand catéchisme des croyances de notre race,

[1] Voyez Heuzey : *Catalogue des Figurines de terre cuite*, etc. — p. 52.

j'obtiens la réponse que j'en attendais. En effet, lorsque la victime que l'on sacrifiait sur la tombe du défunt avait été dépecée on étendait sa peau sur le bûcher le poil en dehors. Le défunt lui-même était placé sur cette peau et l'on étendait sur son corps, membre sur membre, la dépouille de l'animal. Mais on gardait sa graisse pour recouvrir le visage: « *afin de le protéger le plus longtemps possible contre l'action du feu* ». On récitait en même temps les vers de Rigvêda, X, 16, 7: « Reçois de la vache *cette armure qui résiste au feu.* Enveloppe-toi de sa graisse et de sa moëlle ».

« Afin que le violent Agni, qui flamboie joyeusement, ne t'enveloppe pas de toutes parts pour te consumer ». Chez les Grecs on recouvrait aussi les corps avec la graisse des victimes. Eusthate croit donner l'explication de ce fait, en disant que cet usage avait pour but de les faire brûler plus vite. C'est là une hypothèse d'Eusthate qui ne connaissant pas la véritable origine de cette coutume croyait pouvoir l'interpréter à sa manière. Il est évident que ce rîte grec correspond à l'usage indiqué par le Rigvêda.

Mais ce n'était pas seulement la graisse de la victime qui devait protéger le visage du mort. D'autres fragments du Rigvêda semblent indiquer que la terre jetée sur le cadavre était considérée comme une protection qui devait couvrir *sa tête.* « Maintenant, dit le Rigvêda X. 18.12.13, que la terre amoncelée s'affermisse, et que mille fois la poussière s'y abatte. Puisse cette demeure être arrosée sans cesse de grasses libations, *et lui servir de protection pour tous les temps !* »

« Je presse la terre sur toi, et, sans que tu le sentes, *je place ce couvert sur ta tête.* Que les Pères gardent cette tombe, et que Yama te concède là-haut une demeure nouvelle ! »

J'ignore la nature du couvert dont il est question ici. Il ne s'agit peut-être que de la terre elle-même. Mais dans cette expression, comme dans l'usage de couvrir le visage avec la graisse de la victime, nous reconnaissons la même idée, celle de protéger de la destruction la figure du défunt. Si donc le masque funéraire est venu d'Egypte, c'est, en tout cas, à une croyance arienne qu'il a dû d'être si vite adopté par les Grecs. C'est encore là un exemple de cette dualité des origines grecques, et nous nous trouvons en présence d'un usage peut-être oriental, mais certainement greffé sur une croyance arienne bien antérieure à lui. Le masque est venu simplement remplacer cette graisse de la victime dont les anciens Indiens enveloppaient comme d'une protection les restes du trépassé.

Cependant la grande différence des deux races, sémitique et arienne, c'est que les Aryas primitifs, déjà avant la dispersion, pratiquaient l'incinération du cadavre, tandis que chez les Hébreux, les Egyptiens, les Arabes et tous les peuples sémites, c'est l'embaumement et l'inhumation qui ont prédominé.

Malgré cette incinération, la coutume de placer sur le tombeau divers instruments avec l'idée que le mort s'en servirait dans l'autre monde est d'origine arienne. Seulement chez les Indiens c'étaient surtout les ustensiles de sacrifices, dont le mort s'était servi pendant sa vie, que l'on déposait sur le corps du défunt avec l'espérance qu'il continuerait à les employer, comme le dit un vers du Rigvêda, X, 16, 2 : « Quand il aura passé à l'autre vie, il pratiquera fidèlement le culte des dieux. » En Grèce, c'étaient non seulement les ustensiles du sacrifice que l'on brûlait avec le mort, mais aussi ses armes et les divers objets qui lui avaient appartenu. Peut-être les coutumes de l'Egypte et de l'Orient, où l'on entourait le mort de tout ce qui pouvait lui être agréable dans l'autre monde, sont-elles venues dans ce cas aussi compléter une croyance qui, chez les Grecs, était d'origine arienne. Enfin si les marionnettes, les poupées funéraires de la Grèce rappellent ces « figurines égyptiennes mues par des fils » dont parle Hérodote et dont on a retrouvé des exemplaires dans les tombeaux égyptiens, certaines formalités du rite arien peuvent avoir facilité la transition de la croyance égyptienne dans le monde grec. En effet, d'après Colebrooke, quand une personne meurt à l'étranger, ou que son corps n'a pas été retrouvé, ses parents font un mannequin au moyen de 360 feuilles de Butea frondosa, et d'autant de fils de laine, en les disposant de manière à représenter les diverses parties du corps humain, suivant certaines proportions numériques. On enduit cette figure de farine d'orge délayée dans de l'eau et on la brûle sur le bûcher à la place du corps. Dès que l'industrie des terres cuites fut répandue sur la Péninsule hellénique, les Grecs remplacèrent le mannequin de leurs ancêtres par la marionette de terre cuite.

C'est ainsi que partout sous l'épidèrme des similitudes orientales on sent courir la réalité de la chair et du sang ariens dont la nation grecque était issue.

Mais en Egypte *le double* étant censé revivre toutes les scènes gravées ou peintes sur les parois de son *serdab* et sur la stèle, on en couvrit les murailles du tombeau. Le bas-relief prit ainsi une extension énorme représentant toutes les différentes scènes de la vie de tous les jours, le labourage, la chasse, la pêche, les repas. On superposait ces bas-reliefs en registres séparés seulement par des lignes légères et occupant tout l'espace disponible. C'est donc pour l'ornement du tombeau où il s'agissait de reproduire exactement les scènes de la vie réelle, que le bas-relief prit son plus grand développement. Mais en dehors du tombeau, l'artiste égyptien se livra, pour la décoration des temples et des édifices publics et privés, à une véritable débauche, à une profusion tout orientale de peintures, d'intailles et de bas-reliefs.

Là encore nous rencontrons un esprit tout différent de celui de la Grèce. La peinture de décoration n'est pas comme en Grèce, destinée à faire ressortir les lignes maîtresses de l'édifice. Ce qui la constitue ce sont des groupes de figures, dont les unes sont empruntées au règne végétal, et les autres au règne animal, les formes composites des dieux, les hommes, les oiseaux, les poissons, les quadrupèdes couvrent tout l'édifice. Il n'y a pas une ligne, pas un pouce d'espace qui ne porte une peinture ou un bas-relief [1]. En outre, la figure a toujours sa couleur propre qui la détache du fond.

Cette polychromie s'explique, en Grèce comme en Egypte, par une lumière éclatante qui dévore les ombres et fait perdre aux objets une partie de leur valeur. Une colonne, une tour ronde, une coupole se modèlent à peine dans le plein jour de midi; tour et coupole paraissent presque plates, si elles ne sont relevées, rehaussées par des couleurs brillantes et parfois disparates.

Seulement en Grèce la peinture est réservée pour certaines lignes et certains ornements qu'elle met en valeur, ainsi pour les triglyphes et les métopes des temples de style dorien. En Egypte la peinture couvre tout espace nu, on dirait qu'elle a horreur du vide. Ainsi le fut même de la colonne, qui en Grèce est toujours vierge de toute décoration, est en Egypte tatoué de peintures, depuis la racine du chapiteau jusqu'au pied de la base. Sur les grandes surfaces, comme sur les petites, en haut et en bas, sur les fûts de la colonne et le long du plafond, partout des hiéroglyphes, des animaux étranges, des dieux composites, de petits groupes fantaisistes se forment, rampent, volent, grimpent, s'accrochent sans interrompre un instant leur ronde immense et monotone. Quelques savants, comme Wilkinson, ont même estimé que tous les monuments égyptiens étaient d'abord couverts indifféremment d'un enduit uniforme, sur lequel on peignait ensuite les figures. Mais il y a un petit nombre de monuments qui semblent échapper à cette loi: il n'est donc pas certain qu'elle ait toujours été observée.

Dans cet enduit continuel, dans ces bas-reliefs interminables, dans ce badigeon universel, nous retrouvons cette uniformité, cette monotonie qui nous a déjà frappés si souvent depuis que nous considérons les œuvres de la race égyptienne. Ce peuple n'a pas la notion du contraste. Si nous connaissions sa musique, nous ne serions pas étonnés de ne pas y trouver de dissonnances et d'y rencontrer, comme chez certaines nations africaines, des chants formés de la même note, répétée à des intervalles in-

[1] Cette particularité s'étend aussi aux inscriptions. La stèle de Pianchi est couverte d'inscriptions, non seulement sur la face, mais sur les quatre côtés.

égaux. L'Egytien n'aura pas l'idée que l'interruption complète de la décoration de certaines surfaces met en relief les peintures et les ornements des autres. Il ne sentira pas cette confusion fatigante que produisent ces figurines innombrables, cette draperie brodée, bigarrée, arlequinée qui recouvre tous les monuments de sa vieille civilisation. Au contraire, une interruption dans cet immense vêtement lui produirait l'effet d'une anomalie, d'une nudité déplacée.

Ici encore nous trouvons le contraste le plus frappant entre l'Egypte et la Grèce. Le décorateur grec ne peindra que certaines moulures, les triglyphes, les métopes ; il recherchera les contrastes entre la partie lisse et la partie décorée, entre le vêtement qu'il peindra dans le bas-relief et le nu qu'il laissera sans couleur. Dans l'édifice, il peindra certaines lignes et tout ce qui peut servir à en faire ressortir les contours. De même l'architecture réservera à ces bas-reliefs une place précise, un cadre naturel qu'ils ne devront pas dépasser.

Ce seront, par exemple, les métopes de la frise dorienne, ces gros espaces carrés, ces écoutilles de la grande nef grecque, offrant d'elles-mêmes un cadre à la sculpture. Ce seront les tympans triangulaires du fronton des temples sous la corniche. Ce sera la frise des colonnes qui court tout autour de l'édifice reliant entre elles comme un grand bandeau sacré, toutes les têtes des colonnes. Ce sera enfin la frise des murs qui orne le haut des parois de la *cella*, et forme comme la bordure de cette grande draperie de marbre qui semble tomber de l'architrave. Le bas-relief grec ne sortira guère de ces places prédestinées, de ces cadres naturels donnés par l'architecture et la composition même du bas-relief se ressentira de sa place dans l'édifice. Il y aura comme une harmonie réciproque, allant de la peinture et du bas-relief à l'architecture. En effet, le bas-relief, la peinture, la décoration sont comme le vêtement de l'édifice. Pour que l'ensemble soit parfait, il faut qu'il y ait une union intime entre le vêtement et l'édifice, de même que dans la statue, le costume doit se fondre harmonieusement avec les lignes du corps.

Les Grecs ont vaincu ces difficultés : ils ont compris l'union des vêtements et des corps et celle de la décoration et de l'architecture. Les Egyptiens n'ont connu ni l'une ni l'autre. Chez eux le vêtement est complétement supprimé, ou bien il cache tout, enveloppant d'un maillot uniforme, les membres et les contours du corps.

En outre, le souci constant du cadre qui préoccupait l'artiste grec a eu des conséquences de la plus haute valeur sur la composition du bas-relief, il a conduit à une certaine symétrie produisant l'harmonie dans la combinaison de ses figures. Lorsque l'artiste a réussi à vaincre cette difficulté qu'il y a à faire entrer dans un cadre restreint un grand nombre de per-

sonnages, l'œil est satisfait, et le critique d'art en considérant cette œuvre éprouve un sentiment qu'il exprime en disant : *que le cadre est bien rempli.*

Cette difficulté a préoccupé le Grec dès l'origine, les efforts qu'il a tentés pour la dominer frappent les regards dans les plus anciens bas-reliefs de la période archaïque. L'Egyptien ne l'a pas même soupçonnée il n'avait pas l'occasion de s'exercer à la vaincre, puisqu'il couvrait indistinctement toutes les parois de l'édifice de bas-reliefs et d'hiéroglyphes.

Ces considérations générales suffiront pour éclairer certaines particularités du bas-relief égyptien. D'abord comme on le répandait à profusion sur tout l'édifice, il perdit de sa valeur. Cette quantité innombrable de bas-reliefs eut en Egypte, le résultat de diminuer leur qualité. On les faisait en masse, on les taillait par milliers, ils donnaient du travail aux manœuvres plus encore qu'aux artistes. De là vint aussi qu'on les soigna beaucoup moins que les statues libres et que les procédés conventionnels qui tiennent à la fabrique en masse y prirent une place considérable.

Ce qui frappe à première vue en examinant les bas-reliefs égyptiens, c'est que toutes les figures sont de profil. Dans cette quantité énorme d'œuvres peintes ou gravées qui nous sont parvenues à travers les âges, il n'y a pas une seule figure vue de face, à deux exceptions près, qui semblent n'être là que pour confirmer la règle. On peut donc dire que l'Egyptien n'a pas connu la figure représentée de face dans le bas-relief ou dans la peinture. C'est une notion qui manque encore à son cerveau. Si la figure, le visage est de profil, c'est parce que les lignes les plus caractéristiques ressortent mieux vues de profil que vues de face, c'est en outre que le visage est plus facile à dessiner de profil que de face.

Pour sculpter la figure en face il faut tenir compte d'une certaine perspective, d'un certain raccourci, savoir faire avancer le nez sur la bouche et les lèvres sur le menton, toutes choses inconnues aux Egyptiens. D'ailleurs l'égalité à établir entre les deux yeux, les deux narines, les deux oreilles, les deux sourcils est pour l'artiste au début une énorme difficulté et nous avons vu que l'égyptien évite soigneusement tout ce qui est difficile.

Mais si toutes les lignes de la tête sont plus faciles à tracer de profil, il y a un organe qu'il est plus simple de faire de face, c'est l'œil et l'Egyptien comme l'enfant dessinera son œil de face.

A cette figure ainsi tracée de profil, l'Egyptien joint le corps suivant deux procédés différents. Ou bien il représentera le corps complétement de profil à ce point que l'image semblera n'avoir qu'un pied et qu'un bras : ou bien — et c'est le cas le plus fréquent — les pieds sont de profil, l'un devant l'autre, mais le tronc est de face montrant ainsi tout le développement de la poitrine et des bras. Les mains sont aussi vues de face.

Il est facile de comprendre le but de ce procédé naïf. En effet, le sculpteur à ses débuts s'efforce de faire embrasser d'emblée à l'œil du spectateur le plus grand nombre de détails possible, toutes les lignes dont se compose le corps, et c'est à ce prix qu'il espère le faire reconnaître. Il n'a pas tous ces sous-entendus que suggèrent la perspective, le raccourci et ces procédés géométriques auxquels nous sommes habitués dès la naissance. L'œil de ces peuples enfants ne transmet au cerveau que ce qu'il voit, il ne suppose pas des mouvements qui ne sont pas tracés sur la pierre qu'il contemple. Chaque partie du corps sera donc représentée par l'Egyptien sous l'aspect qui la fait le mieux reconnaître. Le visage sera de profil, l'œil de face, le tronc de face parce que, vu de profil, il n'aurait pas l'apparence de l'épaisseur et il ne permettrait pas de dessiner les deux bras; les deux mains sont de face pour que l'on aperçoive les cinq doigts de chaque main, enfin les deux jambes et les deux pieds, étant l'un devant l'autre, on peut les voir en entier même s'ils sont tracés de profil.

Le bas-relief égyptien ne s'est pas élevé au-dessus de cette conception enfantine. Elle satisfaisait les esprits et même à l'époque où la sculpture avait fait de grands progrès, le bas-relief garda invariablement cette forme, sans que l'artiste cherchât à la modifier en aucune façon. Peut-être l'écriture des hiéroglyphes exerçât-elle une grande influence sur cette immobilité du dessin. C'étaient les mêmes artistes qui gravaient l'inscription en hiéroglyphes dont toutes les lignes sont conventionnelles, symboliques, et qui sculptaient les figures des bas-reliefs. Ils transportaient donc inconsciemment à ces figures les formes conventionnelles du hiéroglyphe. Ils s'habituaient à faire uniforme et ils ne s'efforçaient pas de modifier le moule livré par leurs ancêtres. Ils traçaient par milliers leurs étranges figures d'après ce modèle conventionnel accepté par la population, devenu national et traditionnel.

Sous ce rapport les Egyptiens sont inférieurs à presque tous les autres peuples de l'Orient. En effet, les Chaldéens et les Assyriens ont connu des bas-reliefs avec des personnages dont les visages et les corps sont de face, les jambes seules étant de profil. Il est clair que cette conception est déjà un grand progrès en comparaison de l'éternelle figure de profil des Egyptiens. Ce procédé est l'intermédiaire entre les premiers essais où toute la figure est de profil et l'art complet, parfait, où toute la figure pourra être représentée sous ses différents aspects.

Mais ce qui est très-caractéristique pour nous, c'est que les plus anciens bas-reliefs grecs dont nous ayons connaissance les métopes de Sélinonte [1]

[1] Voyez la planche X, A, représentant Persée tuant la Méduse.

ont les figures de face, les troncs de face ou de trois quarts et les jambes de profil.

Cette composition des plus anciens bas-reliefs de la Grèce met à néant la légende de Butadès ou Dibutadès de Corinthe. Ce Butadès était un potier, sa fille Korê dessina la silhouette de son amant sur le point de partir. Butadès remplit d'argile ce cadre ainsi tracé et le fit cuire avec ses autres poteries. Il aurait ainsi créé le premier bas-relief grec. Malheureusement pour la légende, les plus anciens bas-reliefs grecs ont les figures de face et les pieds de profil, en sorte qu'ils ne peuvent pas devoir leur origine au tracé d'une silhouette.

Ce bas-relief grec primitif n'est donc pas du tout construit d'après le moule égyptien. Il aurait plus de rapport avec l'art des Assyriens (1), mais il le dépasse en ce sens que le tronc et les épaules de Persée (2) tendent à n'être plus complètement de face. Déjà à cette époque reculée, le Grec a eu le sentiment de la contradiction qui existait entre ces jambes de profil et ce tronc de face, il s'est efforcé de l'atténuer en donnant une légère torsion aux épaules vers la gauche. En outre, la notion du raccourci que nous surprenons dans la manière dont le bras droit de Persée a été traité dépasse de beaucoup les conceptions auxquelles s'élevèrent les Assyriens et les Egyptiens.

C'est dans ce domaine du bas-relief, dans le travail minutieux qu'ils lui consacrèrent, dans la vigueur du relief qui dès l'origine est très-élevé et se détache du fond, dans son encadrement, que les Grecs se sont montrés supérieurs à tout l'Orient. Si la vue des statues les plus antiques n'avait pas pu nous convaincre de cette supériorité, de cette indépendance du style grec, la comparaison des bas-reliefs suffirait pour la démontrer. Cependant le Grec a eu longtemps à combattre avec les difficultés que présente l'union du profil et de la face dans le bas-relief.

(1) C'est peut-être aux Assyriens que les Grecs ont emprunté certains procédés. L'exagération de la musculature dans les Métopes de Sélinonte pourrait s'expliquer par l'imitation des figures des bas-reliefs Assyriens dont les muscles sont exagérés à l'excès. Mais les muscles, les détails du corps et jusqu'aux cheveux et aux poils, tendent à prendre en Assyrie l'aspect d'un ornement architectural, qui rappelle les figures de nos blasons. Or, cette conception est étrangère à l'art grec. C'est cependant pour faciliter la comparaison entre le bas-relief grec et l'assyrien que nous avons fait dessiner à côté de la métope de Sélinonte une réduction d'un bas-relief assyrien de Khorsabad : Planche X, B. Le personnage sculpté sur ce bas-relief, et connu sous le nom de l'étouffeur de lions, a le corps de face et les pieds de profil comme les figures de la métope grecque. Mais là où le Grec est supérieur à l'Assyrien, c'est que s'il exagère les formes et les muscles, c'est pour produire l'impression de la vigueur naturelle, et non pas pour en faire, comme l'Assyrien, un ornement conventionnel.

(2) Voyez cette figure dans la métope de Sélinonte. Planche X, A.

Ainsi dans le monument trouvé à Sparte dans la maison de M. Demétrios Manusakis (1), et qui représente peut-être Oreste tuant Clytemnestre (2), les pieds et la figure d'Oreste sont de profil, mais la poitrine n'est pas complètement de face comme chez les Egyptiens ; elle tend à prendre une pose plus conforme à l'ensemble de la figure. De plus, nous retrouvons dans la figure d'Oreste ce raccourci du bras droit qui nous avait déjà frappés dans le Persée des métopes de Sélinonte.

Dans toute la période grecque archaïque des pieds de profil sont unis à un torse de face ou de trois quarts. Quant au visage il est tantôt de profil, tantôt de face et dans le même bas-relief, comme dans celui de Corinthe, qui représente le mariage d'Hébé et d'Hercule (3), quelques visages sont de face et les autres de profil. Nous rencontrons encore dans ce mélange, cette recherche de la variété et des contrastes inconnue à l'Egypte.

Une autre convention de l'art égyptien était de représenter les dieux, les héros et les rois, comme étant d'une taille beaucoup plus élevée que celle des simples mortels. Ainsi dans le bas-relief qui perpétue le souvenir d'une victoire de Ramsès II à Thèbes, le roi est d'une taille gigantesque, tandis que ses ennemis gisent à ses pieds et ressemblent à des pygmées.

En Grèce là où le mélange de grandes et de petites figures se rencontre, comme dans le bas-relief du temple d'Assos, il est dû à une loi qui semble étrangère au monde égyptien, celle de l'*isoképhalie* (4). Cette loi veut que dans le bas-relief toutes les têtes de toutes les figures soient à la même hauteur. Il en résulte que les personnes assises ou couchées peuvent être énormes, tandis que celles qui sont debout sont pareilles à des nains. Ce procédé est un essai conventionnel de l'art grec, c'est un moyen commode de tourner les difficultés que présentaient la perspective et la forme du cadre suivant les combinaisons des figures.

Le sculpteur grec avait donc le sentiment de ces difficultés, il comprenait qu'il fallait faire une différence entre les personnages assis ou couchés et ceux qui se tiennent debout, il ne savait pas encore s'y prendre, mais il devait arriver à la perfection par une série d'efforts.

Dans le bas-relief égyptien nous ne surprenons aucune notion de perspective, aucun effort pour la rendre. L'Egyptien voit tout sur le même plan et, s'il veut représenter plusieurs figures, il se contente de les super-

(1) Voir la planche XII, D.

(2) Ce n'est pas le lieu d'énumérer ici les diverses interprétations de ce monument; je me sers de la désignation la plus commode et la plus répandue.

(3) Voyez Planche XII, B, qui donne trois figures de ce bas-relief.

(4) On trouvera un exemple d'*isoképhalie* dans notre Planche I. D. Dans ce bas-relief d'Assos, Hercule et Triton, étant couchés, sont d'une grandeur démesurée en comparaison des femmes qui les entourent et qui sont debout.

poser les unes aux autres. Nous ne trouvons guère qu'un ou deux essais de produire un certain effet de perspective, et ces exceptions ont dû sans doute paraître anormales et singulières même, puisqu'elles n'ont pas eu d'imitateurs.

En Grèce, dès l'époque la plus archaïque nous avons aperçu des essais encore gauches, mais audacieux, de rendre la perspective sur une surface plate. Un exemple très-remarquable de cette tentative de donner à la surface du bas-relief une certaine profondeur, c'est la stèle du tombeau d'Orchomènos. Dans la figure sculptée sur cette stèle et qui est sans doute le portrait du trépassé, le visage est de profil, la poitrine de trois quarts, l'épaule droite est vue en raccourci, le pied sur lequel repose le corps est de face, sa pose est gênée, mais l'artiste qui a taillé ce pied avait déjà la notion du raccourci et de la perspective. Dans le bas-relief dit de Leukothéa, toujours à l'époque archaïque, nous trouvons enfin un effet de perspective très-réel : trois personnes que l'artiste a voulu représenter comme étant placées de front, sont échelonnées les unes derrière les autres, de telle sorte qu'on voit très-bien l'intention de rendre la profondeur.

Avec Phidias la perspective entre dans toutes les frises grecques. Ses lois étaient connues et employées dans les effets que l'on voulait produire en architecture et nous n'avons aucune raison de douter qu'elles aient été aussi appliquées à la peinture.

En résumé, le bas-relief grec n'est nullement parent du bas-relief égyptien.

Dans ce domaine, l'artiste grec est encore plus original que dans celui de la statue libre.

A mesure que les difficultés croissent, on voit grandir aussi la puissance d'originalité dont était douée cette nation, la reine des peuples artistes.

CHAPITRE XV

Difficultés que présente l'union du costume et du corps. — Différentes conventions destinées à vaincre ces difficultés. — Transparence de certains costumes égyptiens. — Supériorité des Grecs dans la manière de traiter le costume. — Phidias trouve pour la première fois l'union parfaite du corps et du costume.

Il y a, dans la combinaison obligée du corps et du costume, un problème de l'art que les peuples enfants ont la plus grande difficulté à résoudre.

A l'origine les Orientaux, comme les Grecs eux-mêmes, ont employé divers procédés pour vaincre ou pour éliminer cette contradiction qui existe entre les mouvements du corps vivant et ceux de l'étoffe inanimée dont il est recouvert. Les conceptions générales qui président à ces efforts, en Egypte comme en Grèce, peuvent avec toutes sortes de nuances se ramener aux trois procédés que nous allons décrire.

Le costume est considéré comme un étui, comme une gaîne, dans lequel le corps est enfermé. Seuls la tête, les mains, quelquefois les pieds sortent de cette enveloppe qui emmaillotte les formes sans les dessiner.

D'autrefois le corps est dessiné et peint entièrement nu, au milieu de l'étoffe, qui paraît ainsi transparente. C'est le procédé qui semble avoir été préféré des Egyptiens, celui qui chez eux devint conventionnel dans le bas-relief et surtout dans la peinture (1).

Enfin le corps est enfermé dans un large sac d'où ressortent tantôt la tête seule et les pieds, tantôt la tête, les bras et les pieds (2).

Les peuples de l'Orient n'ont pas dépassé ces trois conceptions, tandis que les Grecs ont eu du rôle du costume dans les arts une idée toute nouvelle, originale, qui n'appartient qu'à eux, et dont le type devait prendre corps pour la première fois dans les œuvres de Phidias. Mais si, à l'époque archaïque, les trois conceptions sont les mêmes, les œuvres où elles ont été mises en pratique sont bien différentes en Egypte de ce qu'elles sont en Grèce.

(1) Voyez la Planche XIII, A, qui représente la Reine servant Aménophis II d'après un dessin de l'ouvrage de MM. Perrot et Chipiez.

(2) Voyez la Planche XIII, B, qui représente une Musicienne égyptienne d'après un *fac-simile* du Musée Fol, n° 3,786.

En Egypte, dans les figures recouvertes d'une gaîne, comme dans le Phtah et l'Osiris du Louvre, la tête seule et les mains sortent de l'étui du costume, l'ensemble de la figure a l'aspect d'une mômie.

En Grèce, les monuments de cette nature nous sont connus par les peintures sur vases. C'est l'Artémis Lusia, par exemple, en Arcadie, ou la déesse Chrysê, à Lemnos. Dans ces deux représentants des plus antiques idoles de la Grèce on voit les bras et les pieds. En Grèce ces figures ont donc déjà le mouvement des bras, elles sont plus vivantes que les divinités égyptiennes semblables à des mômies. D'ailleurs, cette conception n'a guère inspiré en Grèce que les idoles des déesses que l'on faisait dans cette forme par une sorte de respect superstitieux. Déjà dans les métopes de Sélinonte, ces plus anciens monuments du bas-relief grec, la figure ou peut-être l'idole d'Athêna, à côté de Persée (1), est recouverte du large costume national.

Mais les Egyptiens, au contraire, affectionnèrent le costume collant au corps qui paraît être comme une conséquence de cette gaîne primitive, uniforme, dont étaient recouvertes les plus anciennes statues. La déesse Sekhet, la déesse Hathor, peuvent donner une idée de ce costume si complètement lié au corps qu'on se demande où le costume commence et où finit le corps (2).

Dans la dame Naï le costume paraît plus naturel, mais il est si collant autour des jambes qu'on ne se représente pas comment la belle Naï eût pu marcher sans s'encoubler dans ce fourreau.

L'essai de rendre les formes sous le costume est aussi très-remarquable dans la statue en calcaire de la belle Nefert : mais partout nous retrouvons une tendance conventionnelle à envelopper le corps dans un fourreau, si étroit, qu'il semble primitivement faire partie du corps, sans cependant en dessiner complètement les formes et le modelé. Ce procédé se retrouve même à une époque assez récente où les Egyptiens connaissaient déjà les œuvres des Grecs. Ainsi, le bronze ptolémaïque (3) du Louvre, qui représente Isis allaitant Horus offre une particularité qui ne se retrouve nulle part en Grèce. En effet, la déesse est représentée avec les bras nus et les seins nus, tout le corps et les jambes jusqu'à la moitié des tibias sont enveloppés dans un costume si étroit qu'on voit bien où il finit.

(1) Voyez la Planche X, A.

(2) Voyez dans la Planche III le costume de l'Isis du Musée Fol.

(3) Voyez G. Perrot et Chipiez. Hist. de l'Art, I, p. 86. Nous possédons un petit bronze tout pareil au Musée Fol. Les yeux en sont d'argent et l'expression du visage est empreinte d'un réalisme, d'une vie, qui surprend, charme et fait sourire les modernes par sa naïveté. C'est le N° 1248 du Musée Fol. (Voyez notre Planche III.)

mais non pas où il commence, il est comme entièrement fondu avec le corps dont il semble faire partie.

Un autre procédé analogue est celui qui est employé dans la stèle de Pinahsi, prêtre de Mâ à Abydos. Nous rencontrons là une figure de femme dont le costume est formé de bandes s'appliquant sur la peau comme les bandelettes d'une mômie. Si l'on compare à ces étuis égyptiens les robes des dames grecques de l'époque la plus archaïque, qui nous paraissent si étroites au premier coup d'œil, nous trouverons qu'elles sont larges et de beaucoup supérieures aux fourreaux des Egyptiennes. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir les figures représentées sur un bas-relief de Thasos ou bien celui de la Villa Albani (bas-relief dit de Leukothea) ou encore le bas-relief de Corinthe (1). Tous ces costumes en Grèce ont une certaine ampleur.

Mais la manière de traiter le costume qui devait l'emporter en Egypte ne se retrouvera pas d'une façon aussi absolue chez les Grecs. Elle consistait à représenter le corps entièrement nu, avec tout son modelé, et à n'indiquer le costume que par un trait léger partant des bras, d'un côté, des épaules ou du dos, de l'autre. De cette façon, le corps semble être absolument nu et il faut un certain effort d'imagination pour comprendre l'intention de l'artiste. C'est ce procédé qui a été suivi dans ce bas-relief de Tell-el-Amarna qui représente la reine servant Aménophis IV (2).

Cette manière me paraît plus spécialement égyptienne parce qu'on ne la retrouve pas en Grèce au même degré et parce qu'il s'est joint ici, au problème du corps et du costume, un autre élément. C'est que, dans ce cas spécial comme dans toutes les œuvres du bas-relief égyptien, nous reconnaissons un naïf désir de représenter à la fois le plus grand nombre d'objets divers. C'est la conception la plus enfantine que l'on puisse avoir du corps et du costume. Chacun de ces deux éléments est traité à part et le soin de les unir est laissé à l'imagination du spectateur. En face de ces figures on peut se croire doué d'une seconde vue qui permet de percer les voiles les plus épais.

Je crois que cette manière a été particulièrement chère aux Egyptiens, parce qu'elle est devenue une de leurs conventions et parce que dans telles de leurs peintures qui dénotent un art déjà très avancé, on reconnaît l'intention de donner aux voiles qui enveloppent le corps une apparence transparente, diaphane, destinée à atténuer ce que cette vision

(1) Voyez la planche XII, C et C *bis* représentant quelques figures du bas-relief de Thasos et la planche XII, B, représentant le bas-relief de Corinthe.

(2) Voyez la planche XIII, A, qui est un bas-relief et les planches XII, A, XIII, B, qui sont des peintures, mais qui suivent les procédés employés par les sculpteurs. La figure XIII, A, est empruntée au bel ouvrage de G. Perrot et Chipiez.

peut avoir d'étrange et à charmer le regard. Ces peintures représentant des joueuses de flûtes, des danseuses, des harpistes ne sont pas dépourvues d'une certaine grâce bizarre, qui saisit et surprend nos sens étonnés de cette volupté qui s'exhale du vieil Orient, comme le parfum d'une fleur inconnue.

Le modèle du genre, c'est cette joueuse de mandore d'un hypogée d'Abd-el-Gournah. Evidemment le peintre qui a esquissé cette charmante figure, ces cheveux si bien nattés et ce corps élancé, n'a pas seulement vu une difficulté dans le problème du costume, il a bien voulu réellement donner au voile qui enveloppe sa danseuse une transparence flatteuse. C'est un déshabillé voulu et tout égyptien.

A l'époque archaïque, les Grecs ont rencontré les mêmes difficultés et ils ont aussi tracé les lignes du corps à l'intérieur du costume, mais nulle part nous ne trouverons des corps entièrement nus marchant, comme dans les bas-reliefs égyptiens, entre deux lignes idéales destinées à figurer le costume. Dès l'origine, le Grec a donc une notion beaucoup plus claire du rôle du costume. Il ne cherche pas à faire voir à la fois le corps et sa parure, il voudrait qu'on sentît leur union, que l'on pût comprendre d'un coup d'œil que le costume recouvre le corps et suit ses mouvements.

Dans le bas-relief de Thasos, dans la stèle d'Orchomenos, dans le bas-relief de la Villa Albani, etc., dans toutes ces œuvres réellement archaïques, ce ne sont que certaines parties du corps qui sont vues à travers les voiles. Ce sera la ligne du dos, le modelé d'une des jambes généralement celle qui est en arrière, les seins, quelquefois le nombril. Sans doute l'artiste grec n'a pas encore réussi à rendre cet effet du costume qu'il devra chercher pendant des siècles, à travers une foule d'essais infructueux. Mais il y a loin de ce procédé — où règne déjà l'idée du contraste entre les parties enveloppées d'une épaisse masse d'étoffe et celles que le costume couvre à peine — il y a loin de là à la manière enfantine des Egyptiens.

Une des fines observations où l'esprit grec s'est dès l'abord révélé, c'est la distinction consciencieuse que ses artistes de la première époque établissent entre les différentes sortes d'étoffes, celle de la tunique plus légère est représentée par des plis pressés, tandis que le voile ou peplos plus lourd qui la recouvre est traité d'une manière toute différente.

C'est de tous ces essais et de tous ces efforts, de toute cette tension du génie grec vers la solution du problème, que devra sortir enfin la majestueuse créature de Phidias, unissant la nudité et le costume, dans une harmonie parfaite où l'on ne sent plus retentir aucune de ces dissonnances de la forme.

Mais la manière la plus fréquente d'éliminer la difficulté de l'union du corps et de l'étoffe en Egypte, a été d'enfermer le corps dans un large sac

qui part des épaules, affectant parfois une forme géométrique, ne laissant voir que les bras et les pieds et souvent même les pieds seulement.

Un exemple curieux de ce procédé simple et facile se voit dans un bas-relief à Medinet-Abou, où Ramsès III est figuré conduisant une procession religieuse. Les corps des prêtres de cette cérémonie ressemblent à des triangles surmontés d'une tête et munis de deux pieds [1]. Ici et là, seulement pour rompre la monotonie de cette procession géométrique et pour donner quelque vie au tableau, l'artiste a dessiné des jambes toutes nues au milieu de ces sacs semblables au squelette d'une crinoline.

Nous ne retrouverons nulle part même dans les plus vieux monuments grecs une conception aussi mathématique, aussi naïve du costume. Il y aura toujours dans les sacs qui envelopperont les plus vieilles statues grecques, quelque modelé à la poitrine ou aux parties les plus grasses des cuisses qui indiqueront que, sous l'enveloppe grossière, vivent des formes corporelles.

En dehors des trois grandes conceptions générales du costume que nous avons indiquées, il y a eu en Egypte et en Orient une foule d'autres procédés essayés par les artistes inquiets d'obtenir une harmonie entre ces deux éléments qui semblent se contredire, le corps et la parure. Pendant des siècles le cerveau humain s'est pour ainsi dire mis à la torture pour trouver la solution de ce problème, tantôt unissant le corps et le costume dans un être étrange, tout différent de la nature, tantôt séparant ces deux éléments, traçant le costume d'un côté et les lignes du corps de l'autre, tantôt sacrifiant le corps au costume ou le costume au corps, tantôt faisant une trop grande part à cette vue de l'esprit qui veut voir les formes sous le vêtement, tantôt donnant, au contraire, trop de place à la vue de l'œil qui n'aperçoit que les lignes et l'étoffe de la robe.

Notre intention n'est pas d'entrer ici dans l'énumération de tous ces procédés, ce serait une œuvre nouvelle à faire ; nous nous contentons de l'indiquer à ceux qui voudraient l'entreprendre.

Mais, parmi tous ces procédés, il en est un assez intéressant pour mériter une étude spéciale. Dans le bas-relief de Thèbes qui représente Ramsès II sur son char, parmi les fuyards qu'il foule aux pieds de ses chevaux, il en est quelques-uns dont une jambe est vêtue tandis que l'autre est nue. Je ne pense pas qu'il y aît là l'intention de représenter un costume qui serait ouvert devant. Nous sommes simplement en présence d'un nouvel effort d'unir au costume les mouvements des jambes et du corps. Une particularité semblable, mais plus caractéristique encore, se retrouve dans

[1] La Planche XIII, B, représentant une harpiste égyptienne peut en donner une idée.

une peinture *de la tombe dite de Bruce* où l'on voit un prisonnier éthiopien. Cet éthiopien a les deux jambes recouvertes par sa robe, seulement l'une est cachée par les plis du vêtement, l'autre paraît toute nue bien qu'elle soit censée également vêtue de la robe.

Dans le prisonnier européen (1) j'inclinerais à croire que le costume ouvert devant et qui laisse à nu la jambe gauche est dû à la même préoccupation. Ce qui me le fait supposer, c'est que les dessins de la robe sont continués sur le corps, sur les bras et sur les jambes, il ne s'agit probablement pas là d'un tatouage, mais d'une nouvelle manière de représenter les vêtements sur le corps et de faire saisir à l'œil du spectateur ce que son esprit seul devait concevoir.

Un rapide coup d'œil jeté sur quelques bas-reliefs grecs de l'époque archaïque a déjà suffi pour nous prouver que si les Grecs avaient senti la même difficulté, s'ils avaient employé des procédés analogues, leurs œuvres sont cependant moins naïves. Le corps ne paraît jamais entièrement nu, le vêtement n'est jamais absolument collé sur la peau comme un nouvel épiderme, il y a toujours dans le costume une certaine ampleur et la distinction soigneuse des différentes étoffes. Il y a moins de convention et plus d'efforts pour atteindre à un idéal supérieur même à la nature.

En outre, les Egyptiens se sont contentés des moyens conventionnels qu'ils avaient trouvés et qui les satisfaisaient. Peut-être la supériorité des Grecs, dans ce domaine, vient-elle du costume que les femmes portaient à l'époque où les Grecs de la période primitive commençaient à s'essayer dans les arts. M. Milchhœfer a récemment signalé les rapports qui existent entre le costume indien et celui des femmes ciselé sur un anneau d'or de Mycènes (2). Il est vrai que les œuvres d'art de l'Inde datent seulement du troisième siècle avant notre ère, mais la ténacité des mœurs de ce pays, permet de supposer que cette forme du costume indien remonte à une haute antiquité. La comparaison de M. Milchhœfer paraît donc assez vraisemblable. En tout cas le costume primitif a pu être semblable à celui qui est représenté dans l'anneau d'or de Mycènes (Planche XI, B), dont l'analogie avec le costume indien est frappante.

En admettant cette hypothèse, nous pourrons rechercher les conséquences que ce premier costume a eues sur la formation de la statue grecque et en suivre les développements presque jusqu'à l'époque de Phidias. Si l'on considère le costume de la déesse indoue de la beauté (Planche XI, A), on verra qu'elle résout le problème de l'union du corps

(1) Voyez notre planche VI B, cette gravure est également extraite de l'ouvrage de G. Perrot et Chippiez.

(2) Planche XI, B.

et du costume d'une façon toute spéciale, bien différente de celle adoptée en Egypte. Ce costume indien s'applique sur les membres sans les entraver, il tend à faire ressortir les formes du corps, il dégage les bras et la poitrine qui ne sont couverts que de colliers et de bracelets (1). Dans l'art grec archaïque les statues de femmes présentent un caractère analogue, certaines parties du corps se moulent dans le costume sans que, cependant, l'étoffe en devienne transparente. Ces parties qui donnent tant de relief aux statues grecques bien qu'elles soient vêtues sont la poitrine, la région du nombril et les jambes. Ce sont aussi ces parties que le costume indien met en relief. Ces femmes de Mycènes ont encore le haut du corps entièrement nu, mais le climat plus rigoureux de la Grèce dût forcer bientôt les dames de ce pays à se couvrir le buste d'une pièce d'étoffe, d'une légère écharpe, qui au début remplaça les ornements du costume indien. Cette union intime de la nudité et du costume força l'artiste grec à accentuer les formes du corps, à les marquer dans l'étoffe si fortement que cette exagération nous frappe encore dans les statues archaïques.

La nudité du buste s'est conservée dans les statues archaïques d'Athéné. Notre Planche XI, D, représente l'Athéné du temple d'Egine. On remarquera que la poitrine est restée presque aussi nue que dans la statue indienne. Le buste de cette Athéné n'était orné que de la tête de la Méduse et des serpents de bronze de l'égide jouant un rôle analogue aux colliers et bracelets de la déesse indienne. Le grand pli de la robe d'Athéné qui tombe droit entre les jambes et que l'on a considéré comme une réminiscence égyptienne provient uniquement de ce que l'étoffe a été rassemblée devant les jambes et attachée à la ceinture, d'où elle retombe naturellement. Ce pli se trouve déjà à un moindre degré dans notre statue indienne. Si l'on se représente que toutes les pointes qui bordent le costume d'Athéné étaient ornés de petits serpents en bronze, on verra que son costume présente une certaine analogie avec celui de l'Inde. La transition entre ce vêtement et le costume plus complet des figures de Thasos est représentée par une statuette étrusque dont la poitrine est couverte d'une écharpe (2). La question de l'origine des Etrusques étant encore absolument irrésolue nous ne pouvons rien affirmer à ce sujet. Mais cette statuette pourrait bien n'être qu'une copie étrusque d'un modèle grec très-archaïque. Cette statuette frappe par sa coiffure in-

(1) Voyez notre Planche XI, A, B et C. Le costume du bas-relief C, bien qu'il soit indien (Buddha-Gaya), rappelle un motif du costume de la Vénus, par exemple celui de la Vénus de Milo, si connu qu'il est étonnant que ce rapprochement n'aît pas frappé M. Milchhœfer.

(2) Voyez notre planche XI, E.

dienne, par le galbe de sa figure, par la pose des bras qui offrent beaucoup d'analogie avec la statue de la déesse de l'Inde.

Nous verrons plus loin que Phidias a moins étudié la nature que le développement des formes archaïques du costume. C'est pourquoi il est intéressant de rechercher toutes les étapes successives du problème de l'union du corps et de l'étoffe, et de les suivre en prenant, comme point de départ, les figures de l'anneau de Mycènes et, comme point final, une statue grecque de l'époque de Phidias, sans négliger pourtant ce qui aurait pu être emprunté, en passant, aux modèles orientaux.

Nous devons faire observer cependant que les figures de l'anneau d'or de Mycènes que M. Milchhœfer donne comme types du costume d'une période antérieure même à ce qu'on appelle l'archaïsme grec, nous semblent au contraire avoir le caractère d'un art plus moderne. Il y a dans les formes quelque chose de moins dur, de plus arrondi, de plus moderne. Si les ancêtres des Grecs, ceux que M. Milchhœfer appelle les Pélasges, venus de l'Inde en Grèce étaient déjà capables de produire des œuvres d'art de ce genre, il faudrait admettre qu'ils ont subi dans la péninsule hellénique une période semblable à la nuit du moyen-âge, pendant laquelle ils oublièrent en partie ce qu'ils avaient si bien su. Toutes ces théories sur l'origine indoue du costume grec ne sont donc que des hypothèses auxquelles il manque la base de faits incontestables. Ce qui est certain, c'est que dans la combinaison du corps et du costume les Grecs se sont affranchis assez tôt de l'influence orientale; en ce sens que chez les Hellènes le costume n'habille pas, il tend à faire ressortir les formes de la nudité.

Avec Phidias les Grecs se sont élevés à une conception idéale du corps et du costume. Chez lui le corps et le vêtement s'adaptent si bien l'un à l'autre qu'ils semblent former partie du même tout organique et avoir, pour ainsi dire, pris naissance et poussé ensemble, comme la tige et l'écorce de l'arbre qui la recouvre.

C'est pour expliquer ce miracle gracieux d'un développement simultané du corps et du costume que les archéologues ont eu recours à l'invention de procédés techniques qui n'ont probablement jamais existé. Ils allèrent jusqu'à supposer l'emploi habile d'étoffes humides. Mais ces costumes mouillés appliqués sur des modèles n'auraient pas eu cette vie qui circule autour des statues du Parthénon.

Dans notre opinion, les costumes du Parthénon ont moins directement à faire avec l'observation de la nature que l'esprit moderne ne se l'imagine. Dans l'histoire générale des hommes, ces statues du Parthénon représentent la solution la plus heureuse d'un problème qui tourmenta les cerveaux des artistes pendant des séries innombrables de siècles, et,

dans l'histoire de la Grèce, elles forment la fin libre et harmonieuse d'un développement historique.

C'est la dernière touche donnée par le génie de Phidias à cette longue succession d'ébauches imparfaites qui contenaient tous les éléments du beau sans pouvoir l'atteindre.

Si l'on considère la stèle d'Orchomenos, le bas-relief de Thasos et tous ceux dont nous avons parlé qui appartiennent tous à l'époque archaïque, nous reconnaîtrons partout les mêmes efforts et les mêmes procédés. Ils consistent — comme nous l'avons vu — à marquer dans le costume certaines parties importantes de l'anatomie du corps. Ce sera la ligne du dos; dans la statue qui est en marche, ce sera la jambe restée en arrière. Ce seront les articulations, les seins, la rotondité du ventre et le nombril. Dès ces premiers essais encore gauches, mais qui dépassent de beaucoup le style égyptien, l'art grec est sur la voie qui doit le conduire à la perfection.

C'est à l'école *des défauts mêmes* de ces statues archaïques que Phidias développera sa supériorité. C'est des œuvres de ses prédécesseurs, de l'imagination nationale même qu'il s'inspirera, bien plus que de l'étude directe et originale de la vérité. Son rôle consistera à déterminer par l'étude de ces efforts antérieurs de l'art quelle est la partie du corps qui doit être sentie sous le costume, et quelle est celle qui doit disparaître enfouie dans ses larges plis. L'imagination pleine des modèles antiques [1] et poussé par une inspiration qui n'est que la conséquence des œuvres antérieures, il dégage les membres de leur enveloppe rigide. A son appel les formes du corps repoussent de plus en plus leur compagnon dans le rôle qui leur convient : les étoffes mêmes semblent prendre une vie inconnue, elles deviennent tour à tour transparentes ou opaques. Le corps ne se moule plus dans les plis de l'étoffe ; au contraire, il devient l'élément principal et le costume n'est plus que son complément nécessaire.

Nouveau Prométhée, Phidias réunit tous les éléments du passé et il en crée cet être merveilleux où le costume sert moins à habiller qu'à faire jaillir de ses plis la majesté ou la grâce, la vigueur ou la morbidesse du corps.

[1] Les chefs-d'œuvres de Phidias respiraient pour les Grecs eux-mêmes comme un parfum d'antiquité. « Car chacun d'eux, dit Plutarque, dans le moment même qu'il fut achevé, avait une beauté qui sentait déjà son antique, et aujourd'hui encore ils ont une fraîcheur de jeunesse, comme si on ne venait que d'y mettre la dernière pierre, et qu'ils ne fissent que sortir des mains de l'ouvrier, tant ils conservent encore une fleur de grâce et de nouveauté, qui empêche que la violence du temps n'en ternisse la vue, comme s'ils avaient en eux-mêmes un esprit toujours rajeunissant, et une âme exempte de vieillesse. » (Plutarque. *Vie de Periclès*).

Comme tous les autres peuples, comme les Egyptiens, les Assyriens, les Chaldéens et ses prédécesseurs le Grec avait commencé par une séparation idéale du corps et du costume. Mais avec Phidias il atteint à une unité idéale du corps et du costume, à une harmonie qui n'existe ni dans la réalité, ni chez aucun autre peuple, mais qui forme un organisme supérieur à la nature, une créature divine, ravissante, autochthone, éclose sur la terre des merveilles, au pied du Parthénon, le seul lieu où elle pouvait vivre d'une vie réelle, et née de l'étude du passé et de l'une de ces étonnantes visions du génie de Phidias.

Sans doute il y a des réminiscences du passé dans ces admirables statues du Parthénon : mais ce passé est grec, et, dans cette composition surhumaine, nous reconnaissons une œuvre purement athénienne, indépendante de toute influence étrangère, un idéal qui ne pouvait être créé qu'en Grèce qui dépasse et ecclipse tout ce que les efforts des générations précédentes avaient pu produire. Il fallut, sans doute, bien des années avant que le procédé de Phidias fût, non pas admiré, mais même compris de tous, avant qu'il pût être imité de ses successeurs. Mais la grandeur de son style devait s'imposer aux générations futures. Toutes les statues du quatrième siècle, les Niobides, l'Eirêné (la Paix) de Céphisodote, etc., ont conservé le principe des costumes du Parthénon. Cette manière est comme la signature de l'antiquité classique.

Qu'il nous soit donc permis, après toutes ces comparaisons dont nous avons écrit l'histoire, de nous arrêter un instant à cette création purement grecque, qui semble être la couronne mise par Phidias à l'œuvre des générations antérieures. Nous donnons comme type du style de Phidias, dans le costume, cette figure d'Eurydice que l'on voit sur un bas-relief de la Villa Albani que nous décrirons en quelques mots [1]. Orphée, accompagné d'Hermès (Mercure), le conducteur des âmes, ramène Eurydice des ténèbres de l'enfer à la lumière du jour. Eurydice, fatiguée du voyage, a dans un moment de lassitude, d'abandon ou d'oubli, appuyé son bras et sa main sur l'épaule à demi-nue d'Orphée. Au contact de cette main chérie Orphée ne peut résister : il oublie cet ordre cruel qui lui défend de se retourner avant d'être sorti de l'Hadès ; il veut toucher, saisir, presser, embrasser la main de celle qu'il a tant aimée... et il se retourne. A ce moment Hermès, fidèle aux ordres divins, prend l'autre main d'Eurydice en murmurant : « Viens, viens maintenant, suis moi de nouveau ! » — Admirable est le mouvement un peu incliné en avant de

[1] Voyez la Planche XIV. Je décris le bas-relief d'après l'impression qu'il produit et sans vouloir favoriser l'une ou l'autre des interprétations diverses auxquelles il a donné lieu. Cette scène de séparation me paraît cependant bien convenir à la décoration d'un tombeau.

la tête d'Eurydice, le regard qu'elle jette sur Orphée, comme si elle voulait le regarder jusqu'au fond de l'âme. Le mouvement d'Hermès est plein de naturel. Surpris et peiné tout à la fois du malheur d'Orphée, il serre les doigts de la main droite dont il lève l'index comme s'il voulait lui donner un avertissement tardif. On remarquera la gravité de toutes les figures qui répand sur l'ensemble comme un voile de mélancolie sévère, particulier aux œuvres de l'école de Phidias.

Dans cette figure d'Eurydice et dans toutes les créations qui portent le caractère de l'école de Phidias, nous reconnaissons comme un souvenir de la période archaïque, en ce sens que certaines parties du corps, ici la jambe droite et le sein gauche, sont marquées dans le costume. Seulement il y a cette différence que tandis que, dans les statues archaïques, le costume semblait gêner le corps et le dominer; dans Eurydice, au contraire, le corps paraît jaillir de son enveloppe plus beau que s'il était entièrement nu et réduire le vêtement à son rôle de compagnon nécessaire.

En outre, dans les statues de Pandrosos, d'Aglauros, d'Hersé, d'Iris au fronton Oriental du Parthénon, dans celle d'Eurydice, dans toutes ces ravissantes créations de Phidias et de son école, sur les surfaces où il laisse pressentir les formes du corps, le costume n'est pas transparent comme en Egypte, il paraît humide. On dirait un voile mouillé d'une substance subtile comme un nuage qui glisse sur la peau satinée et semble, suivant l'expression grecque, *couler* jusqu'aux pieds des déesses. Sur les épaules de ces femmes divines la tunique retenue seulement par l'agrafe, au haut du bras, paraît appliquée à peine et sans cesse on s'attend à la voir glisser sur la peau, révélant des beautés inconnues. Quoique immobile l'étoffe participe aux mouvements du corps et semble vivre avec lui. L'œil, sans cesse déçu dans cette attente, est attiré, ravi, sollicité, séduit par tout ce qu'il voit et plus encore par ce qu'il ne voit pas, par ce qu'il croit deviner, par tout ce qu'il voudrait percevoir. De là cette impression délicieuse, ce charme secret qui s'exhale de ces ravissantes visions et nous pénètre d'une fraîcheur suave, tandis que la sévérité de l'ensemble, la pureté des lignes, la sobriété de la parure, la gravité presque mélancolique des figures, remplissent d'un chaste respect l'âme, si grande soit elle, jusqu'à lui faire verser des larmes devant tant de grâce et de naïve candeur.

Avec Phidias l'humanité comprend pour la première fois que le costume n'est pas destiné à parer le corps, mais que ce sont les formes mêmes du corps qui doivent embellir l'étoffe dont il se couvre.

Quant aux procédés, l'effet imposant des statues du Parthénon est obtenu par un ensemble de grandes masses divisées par une foule de mouvements analogues.

Les grandes lignes des plis sont accentuées aux dépens du développement des froissements de l'étoffe, dans la largeur et dans la profondeur, qui, dans la réalité, sont soumis à un beaucoup plus grand nombre de jeux et d'interruptions. Entre ces grands plis principaux, les surfaces secondaires de l'étoffe sont pressées, multipliées à l'infini. Le mouvement du tissu se fond dans l'énergie de la forme principale qui lui donne l'expression de la volonté de celui que le costume enveloppe de ses ondulations.

C'est ainsi que, dans notre statue d'Eurydice, on peut suivre la succession des plis arrondis et parallèles qui modèlent le corps depuis le sein gauche jusqu'à l'extrémité de la jambe droite, tandis qu'une autre ligne de plis parallèles s'abat comme une draperie sur la jambe gauche. Tout le costume est symétriquement divisé et la chûte des lignes du peplos, le long des jambes, est précisément en sens contraire de celle des plis de la tunique, sur la poitrine et sur le bassin. De là encore cette impression d'harmonie simple et naturelle qui pénètre à la fois le regard et l'âme.

Mais vus de près les larges plis du manteau dans les statues de Phidias ont quelque chose de vide : tandis que ceux des tuniques sont comme froissés et forment des arrêtes tranchantes, pressées, multipliées, qui donnent à tout le costume une apparence presque brutale, comme si le travail avait été exécuté à la hâte et sans reprendre haleine.

Les successeurs de Phidias conservèrent d'abord ce type général du costume, mais ils perfectionnèrent certains détails réalistes.

Plus tard la tendance idéale de ce motif de Phidias devait fatiguer un peuple habitué à étudier la nature; on voulut quelque chose de plus libre dans le jet du costume et l'école de Scopas rechercha déjà certains détails à effet. Elle fit volontiers flotter au vent les pans des tuniques et des voiles doriens.

Mais c'est en face de ces majestueuses divinités du Parthénon, de ces Cariatides, des Canéphores du siècle de Phidias que nous nous trouvons pour la première fois en présence de la statue complète, unissant dans l'harmonie de ses lignes, le corps et le costume. Avant les Grecs nous avions rencontré des nudités presque parfaites dans leur réalisme, comme le scribe accroupi en Egypte ; mais la véritable statue vêtue devait être l'œuvre originale de cette nation plus jeune qui s'est élevée par là au-dessus de tout ce qu'avait fait et rêvé l'Orient. C'est donc avec elles avec ces divines créatures qui peuplent l'Acropole d'Athènes que nous pouvons considérer l'étude de ces comparaisons entre l'Egypte et la Grèce comme entièrement terminée.

Malgré les moyens techniques qu'il avait peut-être empruntés à l'Egypte, malgré ces motifs de décoration qu'il lui devait, tels que le Sphinx.